Д 846 148815 Пр. 195

СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ

ВАГНЕРЪ и РОССІЯ

«МУСАГЕТЪ»

MCMXIII

ФОНД

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ,
ОБОЗНАЧЕННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

18/XI 54	311			
12/XII	672			
	Пр. 2010			

... 11 з. 733 т. 1 000 000

Навѣки на добрую память
отъ автора - с надеждой на
СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ. живыя памят-
ныя встрѣчи.
Москва
1913. IV. 28.

Ир. 1955 г.

78 (092)
Д 846

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ

и

РОССІЯ.

144815

О Вагнерѣ и будущихъ путяхъ искусства.

Научная библиотека

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТЪ».
Москва. 1913.

поставщикъ двора Его Величества
т-ва скоропечатни А. А. Левенсонъ москва
трехпрудный пр. собственн. домъ
1913

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ И РОССІЯ.

1.

Вагнеръ или Вагнеры?

Рихарда Вагнера дѣлятъ на музыканта, поэта, мыслителя, дѣятеля, человѣка.

Вагнера-музыканта дѣлятъ на композитора и дирижера оркестра; композитора можно раздѣлить на опернаго и симфоническаго—на автора «Лоэнгрина» и автора увертюры «Фаустъ»; опернаго Вагнера можно раздѣлить на двухъ Вагнеровъ: Вагнера ищущаго—до 1849 года, и Вагнера нашедшаго (это дѣленіе жизни и творчества Вагнера на два тридцатипятилѣтія—1813—1848 и 1849—1883 гг. является наиболѣе естественнымъ: 1849-ый годъ есть настоящій рубежъ жизни и творчества Вагнера) —или даже на трехъ Вагнеровъ: Вагнера перваго періода, написавшаго «Рiэнци», Вагнера второго періода, создавшаго «Лоэнгрина», Вагнера третьяго періода, творца «Нибелунговъ» и «Парсифаля»; Вагнера послѣдняго періода можно счесть двуликимъ, какъ пессимиста - язычника «Тристана» и вѣрующаго христіанина «Парсифаля». Такое же дробленіе можно произвести съ каждымъ изъ Вагнеровъ: съ поэтомъ, мыслителемъ, дѣятелемъ, человѣкомъ. И чѣмъ больше мы насчитаемъ Вагнеровъ, тѣмъ дальше уйдемъ мы отъ Вагнера. Геніальный композиторъ, замѣчательный поэтъ, значительный мыслитель, рѣдкій дѣятель,

необыкновенный человѣкъ составляютъ вмѣстѣ Рихарда Вагнера. Невозможно судить о Вагнерѣ, не какъ о цѣлостномъ и единомъ явленіи; частичный Вагнеръ нуженъ лишь тѣмъ, кому не нуженъ Рихардъ Вагнеръ. Это прекрасно сознавалъ Ницше, когда писалъ о незаконности сужденія о Вагнерѣ только какъ о писателѣ: «Вагнеръ, *какъ писатель*[1]), производитъ тяжелое впечатлѣніе храбраго человѣка съ раздробленной правой рукой, вынужденнаго сражаться одной лѣвой».

Вагнеръ, а не Вагнеры,—долженъ быть дорогъ намъ.

Есть нѣсколько композиторовъ не ниже Вагнера и есть композиторъ выше его—великій изъ великихъ С. Бахъ; нѣсколько поэтовъ Германіи, Англіи и Россіи примѣчательнѣе Вагнера; весьма много мыслителей сильнѣе Вагнера; знаемъ дѣятелей, мало уступающихъ въ энергіи и волѣ создателю Байрейта; были люди прекраснѣй и значительнѣй Вагнера—человѣка и нравственной личности;—но Вагнеръ, какъ цѣлое, *какъ Вагнеръ*, *а не Вагнеры*,—явленіе единственное въ культурѣ новаго времени, и именно эта единственность, неповторяемость, значительность Вагнера, какъ явленія, привела къ нему Ницше для дружбы и вражды. Обойти Вагнера для Ницше было нельзя; нейтрализація Вагнера немыслима для современнаго сознанія—Ницше понялъ это и сталъ друго-врагомъ Вагнера. Примѣръ Ницше обязателенъ для насъ. Съ Вагнеромъ или противъ Вагнера, но *не внѣ* Вагнера—такъ поставленъ предъ нами вопросъ, хотя каждый изъ насъ можетъ уйти и даже не замѣтить одного *изъ*

---

[1]) Курсивъ самого Ницше.

Вагнеровъ: не замѣтить, не говоря уже о Вагнерѣ-поэтѣ и мыслителѣ, даже Вагнера-композитора, какъ не замѣтили его наши Мусоргскій и Чайковскій [1]), какъ не хочетъ замѣчать его французъ Дебюсси.

«Шумиха словъ, которую культура доселѣ поднимала вокругъ искусства, ощущается нами теперь, какъ безстыдная назойливость»,—писалъ Ницше тридцать пять лѣтъ тому назадъ. Эта «безстыдная назойливость» продолжается, едва ли не возрастая, доселѣ, и, какъ тогда, Вагнеръ предстоитъ теперь предъ нами, вмѣстѣ съ самимъ Ницше, единственнымъ дѣлателемъ (ποιητής) современнаго искусства, который заглушаетъ властно эту «шумиху» назойливости своимъ великимъ призывомъ. Не хотѣть слышать Вагнера—можно, но не слышать—нельзя.

Въ то время, какъ другіе дѣлатели новаго вѣка ушли въ затворъ разобщенія съ безстыдно шумящей жизнью и тонкой чеканкой и чернью покрывали свои отточенные не для битвъ, но для созерцанія кинжалы, — Вагнеру нуженъ былъ пиръ для той драгоцѣнной чаши, которую онъ чеканилъ, и бой для кинжала, который онъ закалялъ: онъ пошелъ къ праздношумной ч е р н и, безстыдной и назойливой, чтобъ очищеніемъ искусства извлечь изъ нея молчаливо внимающій н а р о д ъ.

Все существо Вагнеровскаго исповѣданія искусствъ—въ этомъ и изъ этого. «Безумные рабы», «хладные скопцы» гнѣвнаго Пушкинскаго ямба нужда-

---

[1]) «Какой Донъ-Кихотъ этотъ Вагнеръ!—восклицаетъ Чайковскій послѣ представленія «Валькиріи»,—къ чему онъ выбивается изъ силъ, гонится за чѣмъ-то невозможнымъ...» М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго, т. II, 53—55 стр.

лись для своего превращенія изъ «безсмысленнаго народа» во внимающій «священнодѣйствію» демосъ—въ особой, исключительной, утроенной любви искусства. «Хладное скопчество» къ искусству ч е р н и должно быть побѣждено трижды пламенной любовью искусства. Соединеніе многоликихъ искусствъ въ одномъ искусствѣ музыкальной драмы, настойчиво возвѣщаемое Вагнеромъ, есть мудрое врачевство, предложенное великимъ дѣлателемъ (ποιητής) для излѣченія столь раздражавшей поэтовъ-романтиковъ пушкинской черни. Могучій въ своемъ единомъ искусствѣ художникъ Вагнера уже не возглашаетъ гнѣвно, какъ Пушкинскій поэтъ: «Молчи!»—но возвѣщаетъ явно: «Слушай!» Не заслуга, но нужда видимы Вагнеровскому художнику въ народѣ. «Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди менѣе всего ее заслужили, но болѣе всего нуждались въ ней». Такъ понимаетъ Вагнеровскаго художника Ницше, и далѣе, какъ бы отъ лица томящихся среди обставшей ихъ пушкинской черни, говоритъ Ницше про обратное пришествіе дѣлателя въ среду народа: «Мы томимся и жаждемъ пришествія этого чародѣя—хотя и боимся его—именно дабы нашъ общественный союзъ, и злой разумъ и мощь, воплощеніемъ которыхъ онъ является, хоть разъ нашли свое отрицаніе».

Но пришествіе чаемаго чародѣя возможно лишь тогда, когда, не встрѣченный никакими дарами, не вознаграждаемый ничѣмъ за подвигъ врачеванья давняго «скопчества» черни, нѣкогда бывшей народомъ,—врачеватель-чародѣй все-таки знаетъ, что тайные дары еще не растрачены, что есть еще нѣчто, что̀ уврачуемый народъ поднесетъ врачевателю, какъ плату, которая обогатитъ самого врачевателя и сама превратится въ средство для многихъ врачеваній.

Такою платою для Вагнера былъ миѳъ. Его Вагнеръ получилъ до начала своего врачеванья у того, кто уже не нуждался въ его врачеваніи—у германскаго народа; его не поднесъ художнику, какъ даръ, нѣмецкій народъ, создавшій Германскую имперію, но, какъ тайный и еще не дарованный даръ, его хотѣлъ Вагнеръ прозрѣть въ народѣ, къ которому шелъ съ врачеваніемъ. Вагнеровское искусство пошло отъ миѳа, хотѣло стать миѳомъ, и къ миѳу же возвращалъ Вагнеръ современное искусство, какъ великій «упроститель». Здѣсь болѣе совершенный, потому что болѣе осознавшій природу миѳа, вагнеріанецъ, чѣмъ самъ Вагнеръ,—Ницше исчерпывающе указалъ на эту сторону въ трудѣ всей Вагнеровой жизни и подвигѣ всего его искусства.

Современное общество «лишило народъ всего великаго, благороднаго,—всего того, что онъ, единый истинный художникъ, создалъ для себя подъ гнетомъ настоятельной нужды и въ чемъ онъ кротко изливалъ свою душу,—его миѳа, его напѣвовъ, его плясокъ, творческаго богатства его рѣчи, чтобы дистиллировать изъ всего этого усладительный напитокъ для себя, средство противъ истощенія и скуки своего существованія—современное искусство». Существо же отнятаго народнаго достоянія и главная цѣнность дара, возвращаемаго народу художникомъ, былъ миѳъ, ибо, возвращая его народу, какъ свой даръ и вмѣстѣ его даръ, художникъ возвращалъ народу свое мышленіе и одновременно его мышленіе. Геніально осозналъ этотъ Вагнеровъ даръ-отдаренье Ницше: «Поэтическій элементъ Вагнера сказывается въ томъ, что онъ мыслитъ видимыми и чувствуемыми событіями, а

не понятіями, т.-е. что онъ мыслитъ миѳически, какъ всегда мыслилъ народъ. Въ основѣ миѳа лежитъ не мысль, какъ это полагаютъ сыны искусственной культуры, но онъ самъ есть мышленіе, онъ передаетъ нѣкоторое представленіе о мірѣ, въ смѣнѣ событій, дѣйствій и страданій» [1]).

Только здѣсь исчезаетъ противоборство ямбическаго поэта и черни, потому что оба они отдариваютъ взаимно другъ друга одинаковыми дарами, и нельзя сказать, кто дарящій и кто принимающій даръ. Въ мудромъ народномъ обычаѣ обратнаго отдаренія дарящаго есть истинный образъ должнаго взаимоотношенія поэта и народа, и этотъ образъ воплощенъ Вагнеромъ. Къ художнику, который творитъ,—къ Народу пошелъ творящій художникъ, ибо не могъ итти плодоносящій—къ безплодному, оплодотворяющій творецъ—къ скопцу, художникъ—къ черни.

Миѳъ оплодотворялъ творчество Вагнера, и миѳомышленіе было все творчество Вагнера. «Кольцо Нибелунга»,—утверждаетъ Ницше, и въ устахъ его это утвержденіе полновѣсно,—есть огромная система мыслей, но не облеченная въ форму мысли, какъ понятія. Возможно, что философъ могъ бы противопоставить этому нѣчто вполнѣ соотвѣтствующее, гдѣ не было бы ни образа, ни дѣйствія, а только рядъ понятій. Тогда одно и то же нашло бы свое выраженіе въ двухъ противоположныхъ сферахъ—съ одной стороны для народа, а съ другой, для противоположности народа—теоретическаго человѣка». Но Вагнеръ

---

[1]) Курсивъ нашъ.

былъ съ первымъ, а не со вторымъ, ибо художнику, пока онъ художникъ, предопредѣлено быть съ первымъ.

Все творчество Вагнера, длившееся почти полстолѣтія, есть художническое раскрытіе своего миѳо-мышленія.

Въ самомъ дѣлѣ, что̀ такое, напримѣръ, «Тристанъ и Изольда», разсматриваемые въ ихъ тѣсномъ единствѣ со всѣмъ творчествомъ Вагнера?

Нѣтъ никакихъ Тристана и Изольды, есть Любовь и Смерть, исходящія и теряющіяся въ одномъ великомъ Néant, (по терминологіи Бодлэра),—и о любви и смерти миѳомыслитъ Вагнеръ Тристаномъ и Изольдой. Что̀ такое любовь, крѣпкая, какъ смерть, и смерть, крѣпкая, какъ любовь?—какъ бы вопрошаетъ Вагнеръ.

Любовь и смерть—суть такое-то біологическое «что-то»,—отвѣтилъ бы ему ученый въ порядкѣ научномъ; любовь и смерть суть такія-то понятія—скажетъ ему формальная философія; любовь—это такое-то состояніе души,—отвѣтитъ ему психологія, а вмѣсто отвѣта на вопросъ, что̀ такое смерть, укажетъ ему, что̀ такое умираніе, какъ психическое состояніе; любовь и смерть—суть такія-то истины религіозныя, восходящія къ такимъ-то догматамъ,—отвѣтствуетъ ему религія.

Любовь и смерть—это Тристанъ и Изольда—отвѣтили сами себѣ художники Народъ и Вагнеръ, и ихъ отвѣтъ, результатъ ихъ миѳомышленія, включилъ въ себя въ той или иной степени—всѣ отвѣты предшествующіе, какъ частичные, ибо ихъ отвѣтъ синтетиченъ по существу,—это какъ бы отвѣтъ отвѣтовъ.

Въ высочайшихъ своихъ достиженіяхъ искус-

ство Вагнера есть миѳо-мыслительный отвѣтъ современной мятущейся душѣ.

Превосходно сказалъ Вячеславъ Ивановъ про Вагнера:

«Мірообъятный замыселъ его жизни, его великое дерзновеніе поистинѣ были внушеніемъ Діонисовымъ. Надъ темнымъ океаномъ Симфоніи Вагнеръ-чародѣй разостлалъ сквозное златотканное марево аполлинійскаго сна-миѳа» [1]).

Уже въ первыхъ своихъ созданіяхъ Вагнеръ какъ бы очерчиваетъ кругъ своего миѳомышленія, изъ котораго не выходитъ всю жизнь. Ранній «Лоэнгринъ» уже вмѣщаетъ въ себя образъ позднѣйшаго «Парсифаля»; «Парсифаль» же сопутствуетъ «Тристану»:—извѣстно, что Вагнеръ хотѣлъ ввести Парсифаля, какъ дѣйствующее лицо, въ «Тристана и Изольду»; почти одновременно съ созданіемъ «Лоэн-

---

[1]) Замѣчательно, какъ упорно хотѣли люди, не примѣтившіе Вагнера и Вагнерова дѣла, возвратить его именно «темному океану симфоніи» и отвратить отъ миѳа. Такъ, Чайковскій, въ томъ же письмѣ, гдѣ называетъ Вагнера «Донъ-Кихотомъ» за его устремленіе къ миѳу («я не понимаю и никогда не понималъ, — говоритъ Чайковскій,—почему признается, что «Niebelungen» составляютъ литературный chef d'oeuvre? Какъ народная поэма,—можетъ быть, но какъ либретто—нѣтъ!»), утверждаетъ съ горячностью: «А что онъ чудный симфонистъ,—это не подлежитъ никакому сомнѣнію... Въ немъ симфонистъ преобладаетъ надъ вокальнымъ и, вообще, оперным композиторомъ». (Ib. 54 стр.) А Римскій-Корсаковъ возвращалъ миѳотворца Вагнера даже не къ океану симфоніи, но къ неглубокому морю изобразительной музыки: «Вагнеръ, какъ композиторъ-создатель, есть творецъ моментовъ прекрасной изобразительной музыки, разсѣянныхъ въ его драматически-музыкальныхъ произведеніяхъ, и въ этомъ его главная сила». См. статью его о Вагнерѣ въ еженедѣльникѣ «Музыка» 1911 г., № 13 и 17.

грина» создается уже драма о Нибелунгахъ: первая мысль ея относится къ 1848 году; легенда о Граалѣ представлялась въ то время Вагнеру з а в е р ш е н і е м ъ драмы о Нибелунгахъ; такъ заранѣе предопредѣлилъ себѣ Вагнеръ одно зерно, давшее три важнѣйшихъ плода его творчества—«Нибелунговъ», «Тристана» и «Парсифаля». Всю жизнь Вагнеръ только раскрываетъ содержаніе своего цѣлостнаго миѳомышленія. Единое, какъ методъ, какъ художество, послѣдовательное, какъ созданіе,—это миѳотворчество является какъ бы единымъ русломъ двухъ миѳотворящихъ стихій—я з ы ч е с т в а и х р и с т і а н с т в а. Испепеленные на Зигфридовомъ кострѣ боги, угнетаемые любовью и смертью—Тристанъ и Изольда, праведный язычникъ Зигфридъ, сиротѣющая въ Венусбергѣ Венера — порождены первой стихіей; благодатная Елисавета, Лоэнгринъ, искупленію служащая Сента, рыцари Грааля, Парсифаль, кроткій и мудрый Гансъ Заксъ—второй. Стихіи эти, вмѣстившіяся въ одномъ руслѣ Вагнерова творчества, «не слиты, сплетены»: одна въ другой, какъ Гольфстремъ въ С. Ледовитомъ океанѣ: синій—въ зеленомъ, теплый—въ холодномъ. Въ этой двуликости миѳотворчества Вагнера таилось нѣчто грозное и страшное того дара, который Вагнеръ приносилъ народу. «Что же свѣтитъ тебѣ,—уже въ правѣ былъ спросить народъ, не чернь,—могильный костеръ Зигфрида или пламенѣющая чаша Грааля?» Вагнеръ не отвѣтилъ бы на этотъ вопросъ,—Вагнеръ миѳомыслитель; Вагнеры, «теоретизирующіе человѣки», по опредѣленію Ницше, отвѣтили бы, но ихъ отвѣтъ—не есть отвѣтъ Вагнера, единственно для насъ цѣннаго.

Понятна эта двустихійность Вагнерова миѳо-

творчества: это жажда полноты миѳотворческаго возрожденія, это обычное двубожіе дѣятеля всякаго Ренессанса; художникъ, ища утоленія своей жажды въ полной мѣрѣ, съ избыткомъ, съ роскошествомъ, не замѣчаетъ, что онъ черпаетъ изъ двухъ разнотекущихъ источниковъ; ему важно, что оба небезводны и оба пригодны для утоленія. Но миѳъ—есть цѣльность и миѳомышленіе—есть цѣльность мышленія, обусловливающая собой цѣльность, а стало быть, силу и прочность миѳо-воспріятія—точнѣе, силу и прочность причастности къ миѳу, участія въ миѳѣ. Этой силы и цѣльности Вагнеръ не могъ дать нѣмецкому народу XIX ст., какъ не могъ и самъ отъ него получить личнаго своего предрасположенія, предназначенія къ этой цѣльности, силѣ и единству. Если признавать послѣднее по времени—окончательнымъ и кончающее—рѣшающимъ, то въ миѳотворчествѣ Вагнера сверкающее и грѣшное золото Рейна, очистившись на погребальномъ огнѣ Зигфридова костра, померкло навсегда предъ блаженнымъ свѣтомъ вновь вознесенной чаши св. Грааля. Но въ миѳовоспріятіи или миѳосоучастіи внимавшихъ Вагнеровымъ миѳамъ—блескъ меча Зигфрида донынѣ слѣпитъ сіянье Грааля.

Въ Германіи Вагнера чтутъ первѣе всего, какъ творца щедродушнаго, сильнаго и торжествующаго Зигфрида. Въ немъ, служителѣ великолѣпнаго меча, обладателѣ кольца власти, а не въ Парсифалѣ, служителѣ смиренной чаши, заключено подлинное современное миѳомышленіе нѣмецкаго народа. Если Вагнеръ подлинно диѳирамбическій драматургъ, какимъ склоненъ былъ считать его Ницше, то для нѣмецкаго народа онъ диѳирамбиченъ именно какъ

создатель «Нибелунговъ», а въ нихъ—сіяющаго Зигфрида. «Онъ (диѳирамбическій драматургъ) постоянно принужденъ—а вмѣстѣ съ нимъ и зритель—переводить видимое движеніе въ душу, возвращая его къ первоисточнику, и вновь затѣмъ созерцать сокровеннѣйшую ткань души въ зрительномъ явленіи, облекая самое скрытое въ призрачное тѣло жизни» (Ницше). Эта сокровенная ткань народной души современной Германіи, такая, какова она въ условіяхъ эпохи, выявлена Вагнеромъ во внѣгрѣховномъ язычествѣ Зигфрида.

Важно отмѣтить, что въ Вагнерѣ въ послѣднемъ нѣмцѣ духъ музыки былъ духомъ христіанскимъ: послѣ явно христіанскихъ созданій Баха, Генделя, послѣ многихъ религіозныхъ устремленій Гайдна, Моцарта, Бетховена,—Германія, вступивъ въ полосу музыкальнаго упадка, вмѣстѣ съ тѣмъ разорвала съ преемственностью религіозно-музыкальныхъ вдохновеній, ибо ни творчество Р. Штрауса, ни Брукнера, ни органная религіозная стилизація Регера, не могутъ быть поставлены въ живую связь съ великими выявленіями религіозно-музыкальнаго духа и христіанской души германскаго народа у великихъ нѣмецкой музыки.

Знаменемъ боевого вагнеризма сталъ Зигфридъ (и отчасти Тристанъ), а не Парсифаль, къ которому—чрезъ «Лоэнгрина» (разсказъ 3 акта), «Тристана» (намѣреніе вывести Парсифаля въ концѣ драмы) и «Нибелунговъ» (признаніе въ 1848 г. легенды о Граалѣ завершеніемъ—и, быть можетъ, искупленіемъ—Нибелунговъ) шелъ всю жизнь самъ Вагнеръ. Первоисточникъ современной германской души былъ вскрытъ не Лоэнгриномъ и не Парсифалемъ, но Нибе-

лунгами и Зигфридомъ; даже рѣшающій успѣхъ дѣла Вагнера былъ связанъ именно съ представленіями тетралогіи. Въ идеѣ Зигфрида упрощенно увидѣли всю силу и красоту возрожденнаго героическаго язычества. Чрезвычайно любопытно, что для огромнаго большинства Зигфридъ явился какъ бы символомъ возрожденной германской имперіи, символомъ новаго кесаріанства, новаго ярко блистающаго германскаго меча: даже нашъ, столь противоположный по духу, Владиміръ Соловьевъ, въ извѣстномъ посмертномъ стихотвореніи, называетъ Зигфридомъ верховнаго представителя германскаго народа—императора, провозгласившаго, что «крестъ и мечъ—одно». Зигфридъ, не знающій страха, не вѣдающій грѣха, лѣсное дитя, великолѣпный внѣгрѣшный звѣрь, явился завершеннымъ, чаяннымъ, всѣми принятымъ образомъ миѳомышленія побѣдоноснаго германскаго народа. Вотъ гдѣ, дѣйствительно, поэту Вагнеру внимала не чернь, но сочувствующій и единомыслящій народъ. Байрейтъ Зигфрида только одинъ осуществилъ мечту Вагнера о художникѣ, устрояющемъ жизнь, претворяющемъ чаянія въ достиженія, дающемъ верховный образъ всеобщему безъобразному устремленію. Зигфридъ же есть и совершеннѣйшій языческій образъ въ художествѣ Вагнера—совершенный музыкально, поэтически, пластически, драматически. Байрейтъ въ вечера «Лоэнгрина» и «Парсифаля»—только великолѣпная, совершенная Grand Opéra, если судить то, что̀ есть, съ точки зрѣнія того, что̀ хотѣлъ и считалъ должнымъ Вагнеръ не какъ композиторъ только, но какъ Р. Вагнеръ, цѣльный и недѣлимый геній; Байрейтъ въ вечера «Зигфрида»—храмина нужнѣй-

шей и единой признаваемой нынѣ германскимъ народомъ мистеріи [1]).

Если бъ это было не такъ, если бъ религіозная динамика «Парсифаля» была дѣйственной силой, какъ слѣдствіе воспріятія народной душой христіанскаго миѳомышленія Вагнера,—Байрейтъ былъ бы тогда мѣстомъ религіознаго движенія, лабораторіей, созидающей взрывчатыя вещества религіозныхъ цѣнностей, способныя взрываться по всей Германіи. Этого нѣтъ и не было. Мѣстомъ же національнаго самоутвержденія, любованія германскаго народа сталъ Байрейтъ. Новый языческій Urbs съ большой буквы, а не христіанскій Градъ Божій, Civitas Dei, воздвигъ Вагнеръ въ томъ, что онъ создалъ нынѣ д ѣ й с т в е н н а г о своимъ миѳомышленіемъ. Религіозное омертвѣніе современной Германіи не пробудили священные колокола Монсальвата: они остались для нея оперными, только оркестровыми колоколами. Намъ уже явно, живущимъ почти 30 лѣтъ спустя послѣ Вагнеровой смерти, что тѣ потайные и подземные ручьи германскаго религіознаго возрожденія, которые суть, текутъ не изъ Байрейта.

Но такъ ли будетъ вездѣ съ Вагнеромъ въ его истинно-в а г н е р о в с к о м ъ значеніи? Вагнеръ,

---

[1]) Это не относится къ той, остающейся въ меньшинствѣ, вагнеровской «общинѣ», для которой Байрейтъ—д л я Парсифаля и Парсифаль—д л я Байрейта; не можетъ это относиться и къ тѣмъ вагнерьянцамъ чисто-м у з ы к а л ь н а г о толка, для которыхъ вершина Вагнерова творчества—«Тристанъ». Но мы говоримъ не объ небольшой «общинѣ» и не о вагнерьянцахъ музыкальнаго толка, а объ обще-народномъ, національномъ пониманіи и признаніи Вагнера.

какъ цѣлое, не какъ композиторъ только, но какъ Вагнеръ-миѳомыслитель,—будетъ ли онъ услышанъ,—и не заставитъ ли онъ слушать имъ пробужденные колокола Монсальвата? и не заставитъ ли онъ какіе-то чужіе и дальніе, но созвучные колокола звучать имъ въ отвѣтъ? Голубая, небесная полоса еще не охлажденнаго Гольфстрема не окажется ли гдѣ-нибудь, въ далекихъ краяхъ, сильнѣе зеленой холодной мощи вѣчно-грозящаго океана?

Тотъ, кто связанъ чѣмъ-то, въ своемъ внутреннемъ религіозномъ устремленіи, съ явленіемъ Вагнера, съ его миѳотворческимъ подвигомъ, тотъ не можетъ не думать надъ этимъ, а, думая, не можетъ не помучить себя и другихъ думой о томъ, что побольше и потруднѣе Вагнера—думой о Россіи и о томъ, что она чѣмъ-то ощутимо и необходимо связана съ Вагнеромъ. Она всѣхъ позднѣе пришла къ Вагнеру; донынѣ еще не всѣ творенія Вагнера исполнялись въ Россіи; драмы Вагнера были переводимы, какъ плохія итальянскія либретто; его теоретическія сочиненія почти не переведены. Во всемъ этомъ не только З. Европа, но и Америка ближе къ Вагнеру, чѣмъ мы. Но есть одно, самое важное для Вагнера и насъ, въ чемъ никто не ближе къ нему, чѣмъ мы: это—неутоленная, растущая наша жажда религіознаго искусства, это — народное русское и дѣйственное донынѣ христіанское миѳомышленіе, это—непокидающая насъ никогда тоска по христіанскому единому міроощущенію, раскрываемому въ жизни, мысли, искусствѣ. Здѣсь—наше русское право думать и говорить о Вагнерѣ, здѣсь мыслимо и нерасторжимо сочетаніе словъ: *Вагнеръ—и Россія*.

II.

«Въ періодъ паденія всякаго искусства,—утверждаетъ Ницше,—наступаетъ моментъ, когда его болѣзненно разрастающіяся средства и формы начинаютъ тираннически подавлять юныя души художниковъ». Вагнеръ пришелъ въ Германію именно въ такой періодъ. Конецъ сороковыхъ годовъ есть грань великаго нѣмецкаго искусства. Искусство Гёте, Новалиса, Шлегелей, Гофмана, Бетховена, Ленау, Шуберта, Шумана, создавшее и канонизировавшее совершенную ф о р м у въ нѣмецкомъ искусствѣ, послѣднею гранью своей должно считать конецъ сороковыхъ годовъ. Въ дальнѣйшемъ начинается періодъ эпигонства, «тираническаго подавленія» художниковъ «болѣзненно разрастающимися средствами и формами». Таково несомнѣнно искусство Ст. Георге, Гофмансталя, Р. Штрауса, Г. Малера, — нѣмецкое искусство нашихъ дней.

«С о в р е м е н н о е и с к у с с т в о»—говоритъ Вагнеръ со злой ироніей объ этомъ эпигонскомъ искусствѣ. Борьба съ нимъ становится его знаменемъ. Но борецъ долженъ прикоснуться къ землѣ, чтобъ вести борьбу съ надеждой на побѣду. Такой Антеевой землей явился для Вагнера м и ѳ ъ; къ его плодоносящему и глубокому чернозёму прикоснулся длительнымъ прикосновеніемъ художникъ, чтобы быть сыномъ Вѣчно-Творящей и, творя самому, не переставать быть Е я твореніемъ, творящимъ вмѣстѣ съ нею.

Для русскаго искусства наступилъ тотъ періодъ, о которомъ говорилъ Ницше: «болѣзненно разрастающіяся средства и формы начинаютъ подавлять юныя души художниковъ».

Еще десять лѣтъ назадъ Мережковскій, заканчивая свой трудъ о Толстомъ и Достоевскомъ, которыхъ онъ признавалъ п о с л ѣ д н и м и изъ числа создавшихъ великую русскую литературу, призналъ, что въ жизни совершаются нынѣ событія болѣе значительныя, чѣмъ въ литературѣ (дѣйствительность 1904—1906 гг. какъ бы подтвердила во многомъ справедливость его словъ), заговорилъ о к о н ц ѣ русской литературы. Одинъ изъ тѣхъ, кому посвященъ его трудъ, Л. Н. Толстой говорилъ при мнѣ съ легкимъ оттѣнкомъ ужаса о томъ, что теперь каждый третьестепенный поэтъ, по внѣшнему общеремесленному расхожему мастерству формы (напр., риѳмъ), превзошелъ Фета и Тютчева, у которыхъ въ геніальныхъ стихахъ есть риѳмы плохія, промахи, очевидные теперь почти всякому пишущему стихи.

Одинъ изъ наиболѣе совершенныхъ мастеровъ художественной формы въ наши дни, Брюсовъ, какъ бы испугавшись появленія множества художниковъ, чьи души окончательно, кажется, подавлены «средствами и формами», останавливаетъ ихъ въ своей книгѣ «Далекіе и близкіе» старымъ стихомъ: «Пишите прозу, господа!» Но развѣ въ прозѣ нѣтъ и не можетъ быть того же «тиранническаго подавленія» формами и средствами, какъ въ стихахъ?—въ музыкѣ, какъ въ поэзіи?—въ изобразительныхъ искусствахъ, какъ въ музыкѣ?—въ театрѣ, какъ въ изобразительныхъ искусствахъ?

«Заблудшее искусство нашихъ дней»,—какъ выразился однажды старый поэтъ Щербина,—въ этомъ отношеніи едино и цѣльно. Не случайно, что единственный геній живописи нашей эпохи, художникъ самодержавнаго духа и религіозной воли—Врубель именно теперь ушелъ отъ насъ. Не былъ ли онъ ближе

къ старому русскому искусству, чѣмъ къ новому? А. А. Ивановъ ему родной; гдѣ отдаленные родные ему въ современномъ художествѣ? Фрески церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ ему родныя болѣе, чѣмъ любой изъ художниковъ конца XIX и начала XX ст. Да и самое томленіе по всенародному искусству, выразившееся у Врубеля въ тоскѣ по фрескамъ, не есть ли свидѣтельство его отвращенія къ современному искусству, несущему на себѣ все проклятіе личности, опустошенной въ своемъ безрелигіозномъ самоутвержденіи?

Можно себѣ представить еще нѣсколько лѣтъ исключительно-талантливой стилизаціи, еще нѣсколько новыхъ побѣдъ надъ формой—въ поэзіи, музыкѣ, изобразительныхъ искусствахъ, можно думать, что художники слова послушаются Брюсова и обратятся къ прозѣ,—но въ дальнѣйшемъ тираннія средствъ станетъ вопіющей, эпигонство приведетъ къ періоду «полнаго паденія искусства», о которомъ говоритъ Ницше. Что же дальше? Возвратъ къ реализму? Но онъ уже пережитъ и изжитъ. Стихотворчество эпигоновъ Пушкинскаго періода имѣло своимъ возмездіемъ торжество натурализма въ искусствѣ. Возвратъ къ откровенному реализму въ искусствѣ и наивному эмпиризму въ философіи былъ бы для Россіи атавизмомъ, ненужнымъ для человѣка, привыкшаго летать на аэропланахъ, возстановленіемъ способности ползать на четверенькахъ.

Единственный путь освобожденія отъ тираніи упадка въ искусствѣ, отъ самочиннаго владычества формъ безъ сущностей, есть путь с и м в о л и з м а, какъ художественнаго метода, м и ѳ о т в о р ч е с т в а, какъ плоти искусства, р е л и г і и, какъ животворящаго духа искусства. Къ первой части

этой тріады подготовлено современное сознаніе: нынѣ не мыслима эстетика, игнорирующая путь символизма въ искусствѣ. Третья часть данной тріады есть послѣднее чаяніе всѣхъ ж и в ы х ъ въ современномъ искусствѣ. Творчество самаго дѣйственнаго и динамическаго изъ современныхъ русскихъ поэтовъ, Андрея Бѣлаго, можетъ быть понято, объяснено, возлюблено только какъ творчество р е л и г і о з н а г о художника, исполненное религіозной динамики духа. Догматъ религіознаго творчества начертанъ уже въ сердцахъ и сознаніяхъ ж и в ы х ъ; онъ только ждетъ созыва вселенскаго собора для вселенскаго его провозглашенія.

Но вторая часть тріады—миѳотворчество—еще смутна и есть постоянно исканіе и надежда, почти тайная, но не намѣреніе и достиженіе. Дѣлатель искусства (ποιητής), к а к ъ м и ѳ о м ы с л и т е л ь, одинъ будетъ въ силахъ соединить двѣ крайнихъ части тріады: художника-символиста и религіознаго художника: между ними стоитъ художникъ-миѳомыслитель, потому что тѣхъ обоихъ онъ приводитъ ко всегда крѣпкому землѣ н а р о д у и е г о м и ѳ о м ы ш л е н і ю, а тѣмъ самымъ создаетъ тріvпостаснаго художника-Антея—крѣпкаго искусству, землѣ и небу. Ницше пламенно воспринялъ эту вторую vпостась художника въ Вагнерѣ и во всякомъ призванномъ дѣлателѣ:

«Задача современнаго искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Помочь душѣ современнаго человѣка уйти отъ чувства вины, вмѣсто того, чтобы вернуть ее къ невинности! Тѣ немногіе, которые хоть разъ дѣйствительно ощутили эту постыднѣйшую роль, это ужасное униженіе искусства, будутъ преисполнены въ душѣ горести и стра-

данія, но также и новаго неодолимаго стремленія. Кто желаетъ освободить искусство, возстановить его поруганную святыню, долженъ самъ сначала освободиться отъ современной души. Только невиннымъ можетъ онъ притти къ невинности искусства; онъ долженъ пройти два великихъ очищенія и посвященія».

Но «освободиться отъ современной души» можно только прикоснувшись къ народной душѣ или, точнѣе, возсоединившись съ ней,—потому что вѣчноневиненъ только народъ.

Невинность художника есть одинъ изъ самыхъ р у с с к и х ъ лозунговъ въ современности; «очищеніе» художника есть и одинъ изъ несомнѣнныхъ лозунговъ. Весь смыслъ долголѣтняго противоборства Льва Толстого—художника съ самимъ собой—не до конца осознанная имъ, потому что понятая слишкомъ раціоналистически, жажда праведности искусства и очищенія художника. Не въ чемъ иномъ и смыслъ художническаго противоборства и мыслительнаго устремленія Мережковскаго, Вячеслава Иванова, Андрея Бѣлаго—въ современности, Гоголя, Достоевскаго, Тютчева—въ прошломъ. Эту общерусскую жажду превосходно выразилъ Вячеславъ Ивановъ, утверждая первымъ условіемъ миѳотворчества «душевный подвигъ художника. Онъ долженъ перестать творить внѣ связи съ божественнымъ всеединствомъ, долженъ воспитать себя до возможностей творческой реализаціи этой связи. И миѳъ, прежде чѣмъ онъ будетъ переживаться всѣми, долженъ стать событіемъ внутренняго опыта, личнаго по своей аренѣ, сверхличнаго по своему содержанію («По звѣздамъ»).

Но въ этой же благословенной связи художествен-

наго личнаго творчества «съ божественнымъ всеединствомъ» и заключается не только очищеніе, но и посвященіе его: чистый уже посвященъ своею чистотою, потому что чистота есть второй ликъ простоты, а истинная, не упрощенная и не опрощенная простота есть несомнѣнная печать религіозной правды на искусствѣ. Въ этомъ смыслѣ называетъ Ницше Вагнера «великимъ упростителемъ» и такъ понимаемое упрощеніе есть вѣчная невинность художника, есть нисхожденіе къ миѳу и признаніе миѳомышленія—единственнымъ путемъ, по которому искусство возвращается къ простотѣ и благодатной дѣйственности. Противоядіе романтической самоутвердившейся мечтѣ и реалистической самоутвердившейся въ своемъ призрачномъ бытіи дѣйствительности Вагнеръ нашелъ только въ миѳѣ и народномъ миѳомышленіи, соединяющемъ въ себѣ, какъ стеклянная поверхность озера солнечные лучи, свѣтъ небесный и тихую глубь чистыхъ водъ земли.

Въ художническомъ миѳомышленіи, исходящемъ изъ миѳомышленія народнаго, найдетъ себѣ освобожденіе отъ тиранніи изящнаго вырожденія и русское искусство.

Судьбы народнаго миѳомышленія и миѳотворчества въ Россіи глубоко печальны. На зарѣ германскаго искусства народъ миѳомыслитель встрѣтилъ поэта миѳомыслителя, шедшаго къ нему навстрѣчу. Это была радостная и великая встрѣча: Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ, Вальтеръ фонъ Фогельвейде, Альбрехтъ и другіе поэты ранняго средневѣковья показали, что̀ могутъ поэты, миѳомыслящіе совмѣстно съ своимъ народомъ. Эта встрѣча на зарѣ германской культуры предсказала появленіе Ваг-

нера въ расцвѣтѣ этой культуры, и трудно сказать, былъ ли бы Вагнеръ Вагнеромъ, если бъ за нѣсколько вѣковъ до него не произошла эта встрѣча.

Русскій народъ-миѳомыслитель донынѣ не встрѣтился съ русскимъ художникомъ-миѳомыслителемъ. Первая ихъ встрѣча должна быть вмѣстѣ и второй, совмѣщая въ себѣ германскія встрѣчи до-вагнеровскую и вагнеровскую

Миѳомышленіе русскаго народа, на первый взглядъ, какъ бы подобно рѣкѣ въ пустынѣ: текла-текла, ничего не оживотворила, началась въ пескахъ, кончилась въ пескахъ, не дошла до моря, даже до большой рѣки—до индивидуальнаго творчества. Что отъ него осталось? Нѣсколько томовъ былинъ и пѣсенъ; нѣсколько изслѣдованій о нихъ; шумливые стихи Сергѣя Городецкаго и его подражателей. Такъ кажется на первый взглядъ. Но всмотримся пристальнѣе.

Первыми и важнѣйшими навсегда собирателями памятниковъ русскаго народнаго миѳотворчества были славянофилы: достаточно упомянуть имена П. Кирѣевскаго, Гильфердинга, Барсова, Аѳанасьева, Безсонова; первыми объяснителями народнаго миѳотворчества явились они же, начиная съ Константина Аксакова. Это глубоко знаменательно: тайна народнаго миѳотворчества раскрывалась впервые тѣмъ, кто былъ призванъ къ ней. Петровскій прорывъ въ русской культурѣ и исторіи, отрицаемый славянофилами, былъ искусственнымъ прорывомъ въ народномъ творчествѣ; вычеркивая Петербургскій періодъ, славянофилы тѣмъ самымъ вычеркивали періодъ искусственнаго миѳоомертвѣнія. Казалась бы, именно изъ ихъ среды долженъ былъ явиться поэтъ-миѳомыслитель, предназначенный пойти навстрѣчу не

умершему, но только задремавшему народу-миѳомыслителю. Что это было возможно, маленькій примѣръ намъ даетъ Финляндія: тамъ, какъ разъ около этого времени, состоялась такая, правда, весьма скромная, первая встрѣча: Ленротъ и Рунебергъ явились съ финскимъ національнымъ эпосомъ. Но, къ несчастью, въ средѣ славянофиловъ не было ни одного не только великаго, но сколько-нибудь значительнаго художественнаго дарованія.[1]) Встрѣча, хотя бы и скромная, не произошла. Была и еще одна причина, почему она не произошла. Ей легче было бы произойти, если бъ славянофилы больше обратили вниманія на д в у с т и х і й н о с т ь русскаго миѳотворчества: на языческую и христіанскую стихію въ немъ. Первая была замѣчена ими во всей ея пестротѣ и смѣшанности; вторая не была достаточно примѣчена и оцѣнена ими. Между тѣмъ, будучи людьми подлинно—и творчески-религіозными, они могли бы ее замѣтить, и найдись между ними сильный художникъ,—оживотворить ее въ искусствѣ. Христіанское миѳотворчество русскаго народа, какъ болѣе молодое и сохранившее донынѣ свою дѣйственную силу, ибо и донынѣ русскій народъ—христіанинъ, было несравненно болѣе способно къ дѣйствительной встрѣчѣ съ художникомъ. Отъ этой встрѣчи уклонилось русское искусство.

---

[1]) Тютчевъ слишкомъ внѣобыченъ, рѣзко индивидуаленъ, уединенъ, чтобы, несмотря на значительное совпаденіе политическихъ и религіозныхъ его идей со многими идеями славянофильства, счесть его за поэта-славянофила,—хотя знаменательно всетаки, что именно Тютчеву принадлежитъ подлинно-миѳотворческій образъ Христа, въ удрученіи «ноши крестной» исходившаго Русь.

Языческое и смѣшанное, многопримѣсное миѳомышленіе былинъ очень влекло къ себѣ русское искусство, но оно рѣшительно въ немъ не удалось.

Былъ только одинъ художникъ, которому русское языческое миѳотворчество, не сдѣлавъ его художникомъ-миѳотворцемъ, все же дало живой приливъ творчества, потому что совпало отчасти, по своему скрытому міроощущенію, съ его собственнымъ міроощущеніемъ. Этотъ художникъ—Римскій-Корсаковъ «Снѣгурочки». Изъ помѣщенной въ его «Лѣтописи моей музыкальной жизни» повѣсти о томъ, какъ создавалась «Снѣгурочка», мы не можемъ не почувствовать въ этомъ творчествѣ чего-то славянски-Ярилина, начиная съ жаркаго, грознаго лѣта, въ которое писалась «Снѣгурочка», и кончая жуткой сценой таянія Снѣгурочки подъ Ярилиными лучами въ самой оперѣ. Но и въ творчествѣ Римскаго-Корсакова было только частичное и случайное совпаденіе его художническаго устремленія съ языческой струей русскаго народнаго миѳотворчества; это совпаденіе дало «Снѣгурочку» и «Садко», но въ дальнѣйшемъ, всегда лишенное подлинныхъ миѳопитающихъ сновъ, оно давало лишь блестящую стилизацію, каковой несомнѣнно являются «Сказка о царѣ Салтанѣ»,—откровенная музыкальная стилизація подъ лубокъ простонародной сказки, и «Золотой пѣтушокъ». Впослѣдствіи у Римскаго-Корсакова было и другое, вторичное совпаденіе его художническаго устремленія съ второй, христіанской, стихіей русскаго миѳотворчества—и опять лишь совпаденіе—въ «Сказаніи о невидимомъ Градѣ Китежѣ».

Все же остальное, созданное русскими художниками на основѣ не-христіанскаго и до-христіанскаго народнаго миѳотворчества,—преходяще, какъ «Бо-

гатыри» и другія картины В. Васнецова, или ничтожно, какъ «Жаръ-Птица» Бальмонта или «Перунъ» С. Городецкаго.

Причина этой несостоявшейся встрѣчи та, что она слишкомъ запоздала. Если въ образѣ Зигфрида Вагнеръ затронулъ подлинно-языческое,—явившееся въ исторіи, какъ неокесаріанское,—міроощущеніе германскаго народа, то въ русскомъ народѣ это міроощущеніе внѣгрѣховнаго дитяти исчезло окончательно и крещенская вода христіанства давно загасила Ярилины костры. Послѣ христіанства Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевскаго, Вл. Соловьева, Льва Толстого немыслимъ никакой возвратъ къ внѣгрѣховности и прекрасной звѣриной невинности Зигфрида. Въ этомъ смыслѣ, русское искусство, какъ душа его великаго поэта—

Готово, какъ Марія,
Къ ногамъ Христа навѣкъ прильнуть.

Модернизованный Перунъ и сусальный Ярило, конечно, могутъ появиться еще и въ стихахъ, и въ звукахъ, и въ краскахъ, но они занимательны и забавны, не болѣе: здѣсь стилизація, а не миѳотворчество. Не въ нихъ и не тамъ, гдѣ они были, возрожденіе русскаго народнаго миѳомышленія. Въ недавнихъ русскихъ спорахъ о миѳотворчествѣ, возникшихъ вокругъ теорій Вячеслава Иванова, вызвавшихъ столько легкихъ критическихъ побѣдъ надъ миѳотворчествомъ, былъ допущенъ одинъ методологическій промахъ, запутавшій весь вопросъ (поскольку этотъ вопросъ относился къ Россіи) и скрывшій большое и здоровое ядро въ этихъ спорахъ: не было опредѣлено съ достаточной ясностью, о какомъ миѳотворчествѣ шла рѣчь и къ какому миѳотворчеству призывался художникъ—къ языческой или христіанской стихіи въ немъ?

Совершенно вѣрно было отмѣчено Вячеславомъ Ивановымъ тайное устремленіе современности: «Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ... Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго сборища, музыка—хора и драмы, драма—музыки...» («По звѣздамъ»).

И безконечно справедливо была возглашена отвѣтственность современнаго художника: «Съ художниковъ спросится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ. Ибо миѳъ, о которомъ мы говоримъ, не есть искусственное сознаніе непроизвольнаго творчества» (тамъ-же).

Эти два утвержденія никто не опровергъ, никто не уничтожилъ: они донынѣ—возглашенія, которыя нельзя не слышать. Но хотя и было сдѣлано признаніе, что «не темы фольклора представляются намъ цѣнными» (тамъ же), однако творчество поэта рѣшительно называлось «безсознательнымъ погруженіемъ въ стихію фольклора»; иначе говоря, двѣ несомнѣнныя и разнотекущія стихіи народнаго русскаго миѳотворчества—языческая и христіанская—смѣшивались въ одну, ничего опредѣленно не обозначающую «стихію фольклора». Такъ порождено было особое—и мертворожденное—фольклорное миѳотворчество конца перваго десятилѣтія 900-хъ гг., миѳотворчество Городецкаго, Бальмонтовской «Жаръ-Птицы» и «Злыхъ чаръ». Между тѣмъ, по ученію самого же В. Иванова, «миѳъ есть отображеніе реальностей», а «новый миѳъ есть новое откровеніе тѣхъ же реальностей». Нѣтъ никакого сомнѣнія, что послѣднія реальности русская народная душа сохранила только въ аспектѣ христіанскомъ; въ христіанскомъ же аспектѣ,— хотимъ мы этого или не хотимъ,—представляются эти реальности душѣ и сознанію русскаго художника.

Послѣ явленій Лермонтова, Гоголя, Достоевскаго, Л. Толстого, Тютчева, Вл. Соловьева, А. А. Иванова, Врубеля, Мережковскаго, А. Добролюбова, А. Бѣлаго, самого, наконецъ, Вячеслава Иванова мы рѣшительно и опредѣленно можемъ утверждать это. Тутъ—и только тутъ—мятущаяся душа современнаго русскаго художника соприкасается въ жаждѣ очищенія и невинности съ народною душою, и «новый миѳъ», чаемый отъ обновившагося и посвященнаго художника, долженъ быть поистинѣ «откровеніемъ реальностей», пользуясь терминомъ В. Иванова, въ аспектѣ христіанскомъ, донынѣ дѣйственномъ въ народѣ и въ насъ, а не въ до-христіанскомъ, омертвѣломъ въ немъ и въ насъ. Не реставраціи, а возрожденія должно желать и искать.

III

Такъ приходимъ мы ко второй стихіи русскаго народнаго миѳомышленія и миѳотворчества—къ христіанской стихіи. Но есть ли она и въ чемъ она?

Что она есть — въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, кто занимался русскимъ народнымъ искусствомъ, изобразительнымъ или словеснымъ, въ этомъ убѣждаетъ насъ все народное творчество, поскольку оно есть творчество христіански-миѳомыслительное,— уже нынѣ доступное строгому научному изученію, въ особенности въ отдѣльныхъ своихъ вѣтвяхъ — въ апокриѳахъ, духовныхъ стихахъ, иконописи и т. д.

Въ чемъ она?—На это отвѣтимъ кратко и просто: въ дѣйствительномъ переживаніи и своеобразно-дѣйственномъ преломленіи въ народной душѣ христіанскихъ религіозныхъ цѣнностей и выявленіи этихъ цѣнностей, дѣйственно пережитыхъ, въ образахъ миѳомышленія народнаго, хранимыхъ искусствомъ народнымъ, какъ памятью народною. Два примѣра, доступныхъ общей провѣркѣ, пояснятъ сказанное.

Всякому, жившему въ великорусской деревнѣ, извѣстенъ фактъ, что въ деревнѣ, въ которой зачастую нельзя найти ни одной книжки Евангелія, можно найти безъ труда 2—3 читанныхъ-перечитанныхъ списка «Сна Богородицы», извѣстнаго апокрифическаго сказанія. Христіанской догматъ о Дѣвѣ Маріи, Честнѣйшей Херувимъ и Славнѣйшей безъ сравненія Серафимъ, переживается русскимъ народомъ, какъ миѳомышленіе о Вѣчной Освободительницѣ, Защитительницѣ, Врагинѣ Ада, Споручницѣ грѣшныхъ. Это миѳомышленіе—ибо не догматомышленіе—отражено въ древнемъ и донынѣ современномъ для русской деревни «Снѣ Богородицы».

Другой примѣръ изъ исторіи русской иконописи.

Казалось бы, что иконографическое изображеніе событія, являющагося «Святымъ Святыхъ» христіанскаго вѣроученія—Воскресенія Христова, должно быть построено на строжайшихъ основахъ догмата, на каноническихъ свидѣтельствахъ Четвероевангелія. Между тѣмъ, древнѣйшимъ и до начала XVIII вѣка почти единственнымъ, а донынѣ преобладающимъ въ народномъ искусствѣ изображеніемъ величайшаго христіанскаго событія—Воскресенія Христова—является изображеніе «Сошествія во адъ», построенное всецѣло на повѣствованіи апокрифическаго евангелія отъ Никодима. Церковное изображеніе величайшаго догмата

христіанства, съ великолѣпно разработанной детализаціей дѣйствія и дѣйствующихъ лицъ, не церковно по своему существу (формальному), оставаясь вѣрнымъ, такъ сказать, душѣ догмата о Воскресеніи. О Воскресеніи Христовѣ русскій народъ не догматомыслитъ, но миѳомыслитъ, и это миѳомышленіе донынѣ въ немъ религіозно-дѣйственно.

На подобномъ же христіанскомъ миѳомышленіи и миѳотворчествѣ была основана народная вѣра и искусство не въ одной Россіи.

Величайшій памятникъ народно-христіанскаго миѳомышленія есть «Божественная комедія» Данте, этотъ истинный символъ вѣры итальянскаго народа. Только предшествовавшіе суровому флорентинцу вѣка непрестаннаго, ширящагося, текущаго народнаго миѳомышленія о послѣднихъ реальностяхъ и цѣнностяхъ мистическаго опыта, питаемаго христіанствомъ, могли накопить неисчерпаемый и глубочайшій кладезь грозныхъ и благодатныхъ миѳотворческихъ образовъ, собранныхъ мистическимъ архитекторомъ—Данте въ трехъ ярусахъ вселенскаго Божественнаго Дѣйства—въ Адѣ, Чистилищѣ и Раѣ. Связь образовъ и символовъ Данте нынѣ установлена съ образами и символами предшествовавшихъ ему народныхъ религіозныхъ теченій и съ искусствомъ, порожденнымъ этими теченіями. Въ этомъ смыслѣ Данте есть завершитель и кристаллизаторъ образовъ и символовъ, до него миѳомыслимыхъ народомъ и его поэтами, учеными, монахами, странниками, святыми.

Въ несравненно меньшей степени, но сходная по существу, миссія выпала на долю Вагнера: онъ также кристаллизаторъ, и окончательный, многихъ миѳотворческихъ устремленій своего народа, но лишенный, какъ дитя своего вѣка, сверхчеловѣческой религіоз-

ной напряженности и мистическихъ дерзаній Данте.

Художественно-религіозная символика средневѣковья, поскольку она проявилась въ изобразительныхъ искусствахъ, есть также миѳотворческое раскрытіе народной душой подлинныхъ реальностей въ аспектѣ христіанскомъ. Готическій соборъ всегда есть народное миѳомышленіе, въ сферѣ искусствъ изобразительныхъ, о Богѣ, Христѣ, Приснодѣвѣ и Дьяволѣ. Благоухающіе простые умбрійскіе «Цвѣточки» (Fioretti), а не учено-богословскія житія (хотя бы и писанныя святымъ, какъ житіе, составленное св. Бонавентурой), явились подлиннымъ раскрытіемъ религіозной правды о братѣ всей твари св. Францискѣ Ассизскомъ: миѳомысля въ простыхъ и мистически-точныхъ образахъ о святомъ и сокровенномъ, авторы «Цвѣточковъ» явили намъ вѣчные образцы искусства религіознаго, символическаго и миѳотворческаго, глубоко народнаго, вѣрнаго землѣ столько же, сколько и небу.

Все народное русское искусство, донынѣ е д и н с т в е н н о е искусство, еще доступное народу, истекаетъ изъ миѳомышленія, близкаго по существу къ миѳомышленію народомъ расцвѣченныхъ «Цвѣточковъ», народомъ возведенныхъ соборовъ и народомъ заложенному фундаменту трехъярусной храмины созданія Данте.

Многія церкви русскаго сѣвера хранятъ донынѣ иконы св. Софіи.

Смыслъ этого иконописнаго изображенія раскрытъ Владиміромъ Соловьевымъ въ его статьѣ «Идея человѣчества у Огюста Конта»: «Посреди главнаго образа въ старомъ новгородскомъ соборѣ (временъ Ярослава Мудраго) мы видимъ своеобразную женскую фигуру въ царскомъ одѣяніи, сидящую на

престолѣ. По обѣ стороны отъ нея, лицомъ къ ней и въ склоненномъ положеніи, справа Богородица византійскаго типа, слѣва—св. Іоаннъ Креститель; надъ сидящею на престолѣ поднимается Христосъ съ воздѣтыми руками, а надъ нимъ виденъ небесный міръ въ лицѣ нѣсколькихъ ангеловъ, окружающихъ Слово Божіе, представленное подъ видомъ книги—Евангелія».

Св. Софіи посвящены два важнѣйшіе храма древней Руси—Кіевскій и Новогородскій, и многіе храмы по всей Руси (въ томъ числѣ одинъ и въ новой Москвѣ); образа съ ея изображеніемъ донынѣ пользуются особымъ почитаніемъ у наиболѣе религіозныхъ русскихъ людей, въ томъ числѣ у старообрядцевъ. Что же такое св. Софія? догматъ церкви? нѣчто каноническое? Это не Христосъ, не Богоматерь: Онъ и Она суть на иконѣ, помимо нея.

Вл. С. Соловьевъ проникновенно разъяснилъ таинственное значеніе этого драгоцѣннаго для старой Руси символа, потому что символъ этотъ является однимъ изъ завершительныхъ символовъ и у самого Соловьева, а также, какъ думалъ онъ, и у французскаго позитивиста Конта.

И символъ этотъ русскій и глубоко-народный, воистину христіанскій, миѳотворческій символъ.

«Не отъ грековъ приняли наши предки эту идею,—пишетъ Вл. Соловьевъ,—такъ какъ у грековъ, въ Византіи, по всѣмъ имѣющимся свидѣтельствамъ, Премудрость Божія, ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ, разумѣлась или какъ общій отвлеченный аттрибутъ Божества, или же принималась какъ синонимъ Слова Божія—Логоса. Сама икона новгородской Софіи никакого греческаго образца не имѣетъ,—это дѣло нашего

собственнаго религіознаго творчества [1]).

«Это Великое царственное и женственное Существо, которое, не будучи ни Богомъ, ни Вѣчнымъ Сыномъ Божіимъ, ни ангеломъ, ни святымъ человѣкомъ, принимаетъ почитаніе и отъ завершителя Ветхаго Завѣта и отъ родоначальницы Новаго,—кто же оно, какъ не самое истинное, чистое и полное человѣчество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вѣчно соединенная и во временномъ процессѣ соединяющаяся съ Божествомъ и соединяющая съ Нимъ все, что есть». [2])

Если бъ у насъ не было никакого другого примѣра христіанскаго миѳомышленія русскаго народа и его запечатлѣнія въ искусствѣ народномъ, то одно миѳотворческое раскрытіе русскимъ народомъ подлинной реальности св. Софіи и ея возсозданіе въ народномъ художествѣ могло бы быть достаточнымъ и вѣчнымъ свидѣтельствомъ истинности русскаго народно-христіанскаго миѳомышленія и миѳотворчества. Но у насъ есть и другія свидѣтельства. Приведемъ еще нѣкоторыя изъ нихъ.

Странствуя лѣтомъ 1911 года по русскому сѣверу, я былъ пораженъ встрѣчающимися въ глухихъ архангельскихъ церквахъ изображеніями двѣнадцати сибиллъ, предрекшихъ рожденіе Христа. Неумѣлый художникъ, мужикъ, запинающейся рукой пишетъ тѣхъ, въ комъ онъ видитъ языческихъ проро-

---

[1]) Курсивъ нашъ. Иконы Св. Софіи донынѣ пишутся многими иконописцами—это наблюдали мы, напр., въ Нижегородской губ. лѣтомъ 1912 г.

[2]) Сочиненія, томъ VIII, стр. 240. Подробное изложеніе ученія о св. Софіи у Соловьева въ его «Чтеніяхъ о Богочеловѣ-

ковъ Христова пришествія, какъ бы раздвигая цѣрковь Христову до предѣловъ, вмѣщающихъ и язычниковъ, всю вселенную. Изображенія сибиллъ встрѣчаются въ церквахъ (напр. на клиросахъ) и донынѣ, и притомъ, по манерѣ письма, весьма недавняго происхожденія: стало быть, они пишутся и нынѣ. Къ такому же роду изображеній принадлежатъ довольно обычныя въ народномъ искусствѣ изображенія Орфея, Гермеса Трисмегиста, Платона, Сократа, Вергилія, Аристотеля—какъ «христіанъ до Христа», «дѣтоводителей ко Христу». Притворы храмовъ,—общеизвѣстенъ въ этомъ отношеніи притворъ Московскаго Благовѣщенскаго Собора, построеннаго русскими мастерами,—обычно служатъ мѣстомъ для подобныхъ изображеній. Данте, помѣстившій императора Траяна и троянца Гифея въ райскія обители, поставившій язычника Катона стражемъ Чистилища, а Вергилія сдѣлавшій своимъ водителемъ по Аду и Чистилищу,—Данте, величайшій изъ христіанскихъ миѳотворцевъ, встрѣчается здѣсь съ народно-русскимъ христіанскимъ миѳомышленіемъ, претворившимъ въ себя то же средневѣковое христіанское почитаніе античности, какъ претворило его и творчество великаго флорентинца.

Когда на деревянномъ, грубой работы, клиросѣ деревенской въ Н. Матегорахъ, Арх. губ., церкви, читаешь сдѣланную каракулями надпись: «Сибила именемъ Демоѳилъ была стара образомъ, ходила въ простомъ одѣяніи и сице рекла: Благоволилъ Богъ избрати мати себѣ отъ дѣвицъ», — сознаешь, что

чествѣ». Собр. соч., изд. 2-е, т. III. Мы говоримъ въ нашей книжкѣ исключительно о миѳотворческомъ значеніи образа Св. Софіи, какъ созданія народнаго искусства.

догматъ тутъ кончился и началось подлинное народное миѳомышленіе—въ аспектѣ христіанскомъ—о единой вѣчно, прежде, нынѣ и во вѣки Христовой церкви. Никакой догматъ не способенъ замѣнить подобной дѣйственной силы религіознаго миѳомышленія.

Такое же впечатлѣніе выносится изъ изученія вошедшаго въ Великія Минеи, широко въ народѣ распространеннаго въ видѣ духовнаго стиха, много разъ изображеннаго въ народномъ искусствѣ сказанія объ Іоасафѣ, царевичѣ Индійскомъ. Извѣстная легенда о царевичѣ Гаутамѣ Буддѣ воспринята изъ книжныхъ источниковъ народнымъ сознаніемъ и, миѳомысля о ней, народъ создалъ геніальную повѣсть о Буддѣ, воспринявшемъ дѣйственное Христово ученіе, а православная церковь причислила царевича Іоасафа Гаутаму Къ Лику святыхъ[1]). Вселенская мысль русскаго народа нашла здѣсь совершенное свое выраженіе въ видѣ великаго миѳотворческаго образа недѣлателя Будды, преклонившагося предъ вѣчнымъ дѣлателемъ Христомъ.

Русское искусство прошло мимо этихъ сокровищъ народнаго христіанскаго миѳомышленія, заклю-

---

[1]) Сказаніе объ Іоасафѣ и Варлаамѣ имѣетъ длиннѣйшую литературную исторію, оно было чрезвычайно популярно въ Зап. Европѣ, но замѣчательно, что православной церковью оба героя сказанія причислены къ лику святыхъ послѣ XI в., тогда какъ католическая церковь сдѣлала это лишь въ концѣ XVI вѣка. Списки сказанія на русскомъ языкѣ дошли до насъ начиная съ XIV в., сказаніе въ XVI в. включено въ великія Четьи-Минеи. Царевичъ Іоасафъ сталъ излюбленнымъ образомъ русскаго пустынножительства.

ченныхъ въ народномъ русскомъ искусствѣ, въ духовныхъ стихахъ, многихъ руссифицированныхъ житіяхъ изъ «Четьихъ миней» и «Пролога», изустныхъ преданіяхъ, памятникахъ отреченной литературы и т. д. Все, что сдѣлали здѣсь русскіе художники, совершенно незначительно въ сравненіи съ тѣмъ, что можно и должно сдѣлать. Моралистическая стилизація «Пролога» и «Миней» у Л. Толстого и Лѣскова, эстетическая ихъ стилизація въ «Комедіяхъ» М. Кузмина, нѣсколько замѣчательныхъ по языку, но совершенно чуждыхъ настоящей религіознотворческой струйки, созданій А. Ремизова, слабый«Страшный Судъ» В. Васнецова, «Сказаніе о Петрѣ разбойникѣ» В. Брюсова—вотъ почти все. [1]) Между тѣмъ религіозная сила, заключенная въ созданіяхъ народнаго христіанскаго миѳотворчества, донынѣ дѣйственна и жива (испыталъ же ее на себѣ Вл. Соловьевъ, принявъ народный символъ св. Софіи, какъ необходимый и его мистическому опыту), и на этомъ пути первая встрѣча народа миѳомыслителя и художника-миѳомыслителя возможна и необходима.

---

[1]) Интересно отмѣтить, что поэтъ, съ рѣшительной неудачей попытавшійся прикоснуться къ языческой стихіи народнаго миѳотворчества—Бальмонтъ (въ «Злыхъ чарахъ» и «Жаръ-Птицѣ»), создалъ весьма интересную и поэтически значительную книгу, какъ только попытался прикоснуться къ одному изъ подземныхъ обходныхъ ручьевъ стихіи русскаго народнаго миѳотворчества: это книга «Зеленый виноградъ», о которой строгій Брюсовъ замѣчаетъ: «Бальмонтъ снова далъ намъ прекрасную книгу». («Далекіе и близкіе»).

Интересно, что и творчество А. Ремизова, поскольку оно близко къ фольклору, замѣтно устремляется, въ узкихъ своихъ предѣлахъ, къ стихіи христіанской: таковы «Лимонарь», «Бѣсовское дѣйство» и недавно напечатанное «Дѣйство о Георгіи Храбромъ».

«Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ»—сказалъ Вяч. Ивановъ [1]), и среди скорбей и чаяній народной души, вѣримъ, есть и чаяніе и тоска по искусству, ибо нельзя же думать, что народъ Пушкина, Достоевскаго и Тютчева можетъ навсегда остаться съ искусствомъ фабричныхъ частушекъ и театровъ попечительства о народной трезвости. Но художникъ, идущій къ миѳотворческому искусству, долженъ помнить, что долженъ онъ итти не къ готовымъ формамъ народнаго искусства, не къ пассивному подчиненію себя образамъ и символамъ народнаго миѳомышленія, не къ фольклору, не къ народопоклонству,—но къ религіозному взысканію послѣдней реальности,—и, какъ человѣкъ, взыскуя Ее непрестанно, онъ неизбѣжно встрѣтится съ народомъ, непрестанно тоскующимъ по Послѣдней реальности и ищущимъ Ее во имя Христа. Одно художническое имя должно повторять теперь, какъ имя п е р в а г о изъ шедшихъ по пути, предстоящему—все равно, пойдемъ ли по нему, или трусливо убоимся его—совершенному искусству: имя Данте.

IV.

Есть одна тропа, на которой встрѣча народной души и души художника можетъ произойти особенно легко и радостно, съ божественной легкостью и вы-

---

1) Еще разъ повторимъ здѣсь его замѣчательныя слова: «Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго сборища, музыка—хора и драмы, драма—музыки...» И «съ художниковъ спросится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ».

страданной радостью,—если только суждено русскому искусству то о б н о в л е н і е н е в и н н о с т и, о которомъ говорилъ Ницше и котораго жаждалъ Вагнеръ.

Среди созданій русскаго народнаго христіанскаго миѳомышленія есть одно созданіе, которое, по своему религіозному смыслу и значенію, по своей символической сокровенности, является геніальнымъ въ полной мѣрѣ, равнымъ и во многомъ параллельнымъ которому на Западѣ можетъ быть признано только народное миѳомышленіе о св. Граалѣ.

Это созданіе—преданіе и сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ.

Городъ Кѝдишъ, Кидашъ, «славный городъ Покидышъ» упоминается нѣсколько разъ еще въ былинахъ[1]): такъ, напр., Илья Муромецъ спасаетъ его однажды отъ обступившихъ его враговъ; или: богатырь Суровецъ-Суздалецъ ѣдетъ къ «славному городу Покидышу», къ князю Михайлѣ Ефиментьевичу, и за его столомъ, при его дворѣ, Суровецъ занимаетъ такое же мѣсто, какъ кіевскіе богатыри у Владиміра.

Но въ народное миѳотворчесво этотъ г. Кидишъ или Китéжъ, по народному произношенію, вошелъ не какъ былинный стольный городъ, а какъ мистическій «невидимый градъ», и хранителями его явились не богатыри, но святые.

Въ старообрядчествѣ донынѣ во множествѣ распространенъ такъ называемый «Китежскій лѣтописецъ», т. е. повѣствованіе о былой и грядущей судьбѣ града Китежа. Одинъ изъ списковъ былъ опубликованъ П. Безсоновымъ въ примѣчаніяхъ къ 4-му выпуску «Пѣсенъ» Кирѣевскаго, и полученъ

---

[1]) Наприм., въ «Пѣсняхъ» П. В. Кирѣевскаго, вып. I и II.

имъ отъ Н. С. Киселева, добывшаго его въ Нижегородской губерніи. «Рукопись эта,—сообщаетъ Безсоновъ [1]),—позднѣйшаго полууства, заключаетъ въ себѣ очевидно, уже помимо содержанія, а по одному даже лѣтоисчисленію, не исторію, а народныя преданія; ея позднее происхожденіе обличается между прочимъ старообрядческими вставками объ антихристѣ. Она, конечно, моложе всякаго возможнаго Лѣтописца и возникла независимо, въ сторонѣ отъ него; но она иногда называетъ себя Лѣтописцемъ, иногда же ссылается на мѣстный лѣтописецъ; и дѣйствительно, тамъ, гдѣ есть лѣтосчисленіе, хотя и спутанное, тамъ замѣтны выписки изъ Лѣтописца. Приводя изъ него отрывки какъ основу, это позднѣйшее сочиненіе, повинуясь народнымъ преданіямъ, создаетъ цѣлую поэму, которая... является намъ въ образахъ довольно законченныхъ и полныхъ».

Полное заглавіе Безсоновскаго списка таково: «Книга глаголемая Лѣтописецъ, въ лѣто 6676 [2]) мѣсяца сентября въ 5 день Георгія Всеволодовича». Князь Георгій Всеволодовичъ, сынъ кн. Всеволода—Гавріила Псковскаго, причисленный православной церковью къ лику святыхъ [3]), получилъ,—по сказанію этого Лѣтописца,—отъ кн. Михаила Черниговскаго грамоту на построеніе церквей по всей Суздальской землѣ. Этотъ же благовѣрный князь является и строителемъ города Большого Китежа за Волгой.

---

[1]) Пѣсни П. Кирѣевска го, вып. 4. М. 1862 г., стр. CXXXI—II.

[2]) 1168 отъ Р. Х.

[3]) Память его празднуется 4 февраля,—день убіенія кн. Георгія татарами,—что согласно и съ Китежскимъ лѣтописцемъ.

Годъ 6676, указываемый лѣтописцемъ, по указанію г. Меледина, изучавшаго преданіе о Китежѣ въ 40-хъ гг. прошлаго столѣтія, и является, по народному убѣжденію, годомъ построенія Большого Китежа, мѣсто котораго нынѣ народомъ указывается въ Нижегородской губ., Макарьевскаго уѣзда, близъ села Владимирскаго (или Люнда), у озера Свѣтлояра, или Святого. По народному исчисленію, Большой Китежъ занималъ 150 саженъ въ длину, 100—въ ширину. На лѣвомъ же берегу Волги былъ и другой Китежъ—Малый; нынѣ, на его мѣстѣ, какъ вѣритъ народъ, находится Городецъ. Большой Китежъ, построенный на мѣстѣ, плѣнившемъ князя Георгія своею красотой, былъ стольнымъ городомъ этого князя; въ немъ было множество благолѣпныхъ храмовъ, и въ томъ числѣ три собора—Знаменскій, Успенскій и Воздвиженскій.

Но недолго пришлось красоваться видимому Большому Китежу. «Бысть же попущеніемъ Божіимъ, грѣхъ нашихъ ради, пріиде на Русь воевать нечестивый и безбожный царь Батый, и разоряше грады и огнемъ пожигаше, людіе же мечю предаваше, а младенцевъ ножем закалаше, младых же дѣв блудом скверняше, и бысть плачь великій». Взявъ городъ Малый Китежъ, Батый долго не могъ найти дороги въ Большой Китежъ, но нашелся измѣнникъ, Гришка Кутерьма, который провелъ его—«Батыевой тропой»—къ Большому Китежу. Князь Георгій, разбитый Батыемъ при Маломъ Китежѣ, собралъ новую рать и съ нею встрѣтилъ Батыя у стольнаго своего города, но Батый одолѣлъ и новую рать, и святой князь палъ въ битвѣ (4 февраля). Городъ же Большой Китежъ, по молитвамъ праведныхъ, обитавшихъ въ немъ, сталъ невидимъ. «Сей градъ Большой Китежъ

невидимъ бысть и покровенъ бысть рукою Божіею, иже на конецъ вѣка сего многомятежнаго и слезамъ достойнаго покры Господь той градъ дланію своею, и невидимъ бысть по ихъ моленію, прошенію, иже достойнѣ и праведнѣ тому припадающихъ, иже не узритъ скорби и печали отъ звѣря антихриста, то кто о насъ печалуетъ, день и нощь о отступленіи нашемъ къ Богу». «И не видимъ будетъ Большій Китежъ даже до пришествія Христова, якоже и в прежнія времена бысть сіе. И сокровенныя обители не едина, но многи монастыри, въ тѣхъ монастырѣхъ много множество бысть святыхъ отецъ, яко звѣздъ небесныхъ, просіявшихъ житіемъ своимъ, и яко песка морскаго, невозможно предати и».

Попрежнему сіяютъ въ невидимомъ градѣ, какъ въ видимомъ, златыя главы церквей, ликуетъ колокольный успенскій звонъ, идутъ долгія и благолѣпныя службы въ церквахъ, раздается Божественное пѣніе и молитва дымомъ кадильнымъ, видимымъ, выходитъ изъ устъ праведныхъ.

Ставъ невидимымъ, Китежъ-градъ святыхъ и праведныхъ не сталъ недоступнымъ. Путь въ невидимый градъ есть. Всякій воленъ въ него итти, но одни въ него входятъ, другіе—не войдутъ никогда. Вотъ путь входящихъ, по Китежскому лѣтописцу:

«Аще ли же который человѣк обѣщается итти в него, а не ложно от усердія своего постится начнет, и пойдетъ въ него и обѣщается тако, аще и гладомъ умретъ, а не изыти изъ него, аще ины многи смерти претерпѣти, аще и смертію умрети, виждь, яко спасает Бог таковаго человѣка: яко и стопи его вся изочтены и записаны Ангеломъ, на путь спасенія поиде». «А не хотящаго, ни тщащагося, не ищущаго, ни желающаго получити спасенія, того не нудит Господь

нужею и неволею, но по усердію и по произволенію сердца все строит Господь человѣки, егда кто нераздвоенными умом и вѣрою несумнѣнною обѣщается и помышляти начнетъ ничто же суетно въ себѣ, ниже возвратитеся вспять, ни повѣдати ни отцу, ни матери, ни сестрамъ, ни братіямъ, и таковому Господь открыетъ, и управитъ Господь въ таковое благоутишное пристанище». Путь же не вводящій въ Китежъ таковъ: «Аще ли пойдетъ и мыслити начнетъ сѣмо и овамо, и пойдетъ, и начнетъ славити вездѣ, и таковому закрываетъ Господь, но покажетъ ему лѣсомъ и пустымъ мѣстомъ, не живущимъ, и ничтоже таковый получитъ себѣ, но токмо трудъ его всуе будетъ и соблазнъ и поносъ и укоръ ему будетъ, и за сіе отъ Бога казнь пріиметъ здѣсь и въ будущемъ вѣкѣ осужденіе и тму кромѣшную, иже таковому святому мѣсту поругася».

Донынѣ завѣтами, изложенными Лѣтописцемъ, опредѣляетъ народъ свой путь вхожденія въ Китежъ. Отрѣшеніе и отреченіе отъ временнаго во имя вѣчнаго вводитъ въ невидимый градъ; блужданіе «сѣмо и овамо» приводитъ лишь въ «лѣсъ и пустое мѣсто». Еще въ сороковыхъ годахъ было записано народное преданіе о недостойномъ путникѣ, ходившемъ въ Китежъ. «Разсказываютъ, когда-то одинъ пастухъ, заблудившись у горки [1]), нечаянно попалъ въ это подземное жилище, [2]), и тамъ видѣлъ величественныхъ старцевъ. Проведши у нихъ ночь, вмѣстѣ съ ними вкусилъ ихъ хлѣба, который... такъ ему понравился, что онъ утаилъ себѣ кусочекъ его. Пришлецу изъ верхняго міра не хотѣлось оставлять жилища

---

[1]) Той самой, гдѣ скрыты въ землѣ китежскіе соборы.
[2]) Гдѣ обитаютъ святые китежскіе старцы.

этихъ подземныхъ старцевъ, но святые не позволили ему оставаться у себя, потому что онъ попался къ нимъ нечаянно, а не по желанію. Возвратясь въ свое поле, онъ посмотрѣлъ украденный хлѣбецъ;— но хлѣбецъ сдѣлался гнилушкою. За эту кражу... онъ не могъ найти входа, когда послѣ хотѣлъ попасть туда» [1]). Но то же народное преданіе, тогда же записанное, знаетъ и право-вошедшихъ въ Китежъ: «Увѣряютъ, что и нынѣ многіе проходятъ туда невидимымъ, скрытымъ отъ насъ входомъ, и что войдетъ туда всякій, кто, только непремѣнно пожелавши быть тамъ, уйдетъ не сказавшись никому, забывъ все земное и не взявъ съ собою ничего—даже хлѣба (потому что Ангелъ пропитаетъ тамъ всѣхъ), и кто, не отходя отъ этого мѣста, во все время будетъ проситься взойти въ эту святую обитель, хоть бы пришлось и умереть тутъ (что и случается)».

Народная вѣра въ Китежъ необыкновенна была и остается необыкновенной.

Н. С. Киселевъ, сообщившій Безсонову «Китежскій Лѣтописецъ», въ самомъ началѣ 60-хъ гг., въ разгаръ освободительной работы, проѣзжалъ по Нижегородской губерніи, былъ въ Городцѣ—мѣстѣ Малаго Китежа. «Какъ только у меня невольно вырвалось слово К и т е ж ъ, въ отвѣтъ на слово—Городецъ, Иванъ Степановичъ (имя дворника) забылъ, какъ и я, о помѣщикахъ, объ уставныхъ грамотахъ, совершенно перемѣнилъ складъ рѣчи, и началъ разсказывать о построеніи Китежей.»

Народъ ходитъ на Китежъ молиться Богу, стекается къ озеру Свѣтлояру, чтобъ увидѣть въ его

---

1) Записано Мелединымъ.

водахъ отраженіе китежскихъ церквей и услышатъ колокольный звонъ. Къ Свѣтлояру сходятся на праздники Вознесенья, Троицынъ день, Владимірской Божіей Матери, Петра и Павла, даже въ обычныя воскресенья, но особенно многолюдно бываетъ стеченіе народа въ ночь съ 22 на 23 іюня, на Владимірскую.

Современный намъ этнографъ и знатокъ Нижегородскаго края А. П. Мельниковъ такъ описываетъ, на основѣ собственныхъ наблюденій, с о в р е м е н н о е народное хожденіе къ Китежу [1]):

«Въ ночь подъ праздникъ Владимірской Божіей Матери съ 22 на 23 іюня всякому, кто съ вѣрою посмотритъ въ тихія струи святого озера, въ неясныхъ очертаніяхъ является отраженіе этого города, слышенъ бываетъ глухой звонъ колоколовъ китежскихъ, слышно далекое пѣніе св. иноковъ и видно, какъ идутъ крестнымъ ходомъ китежскіе старцы въ бѣлыхъ ризахъ и рать св. Георгія, воспѣвая священные гимны. Можно заживо попасть во св. градъ, только ужъ возврата оттуда нѣтъ. Если отринуть отъ себя все земное, раздавъ все имѣніе нищимъ, отговѣвъ и причастившись, безъ посоха и сумы по Батыевой тропѣ прійти къ святому озеру,—въ одномъ изъ холмовъ открывается темная пещера; это и есть входъ въ городъ Китежъ. Великъ и труденъ путь туда, но если въ пути не поколеблется вѣра, отверзаются врата святого града и встрѣтятъ тебя тамъ святые старцы съ ликованіемъ и колокольнымъ звономъ и облекутъ въ свѣтлыя ризы. Существуетъ легенда объ одномъ юношѣ, который попалъ въ городъ Китежъ

---

[1]) А. П. М е л ь н и к о в ъ. Къ трехсотлѣтію Смутнаго времени. Н.-Новгородъ и Нижегородскій край. Москва, 1911 г., стр. 148—9.

и написалъ оттуда письмо своимъ родителямъ, описывая подробно тамошнее блаженное житіе».

То, что пишетъ безпристрастный этнографъ, относится къ современному Китежу. Но какъ теперь, такъ и семьдесятъ лѣтъ назадъ, народъ сходился къ Китежу первѣе всего молиться. Всю ночь, соединяясь въ кучки и группы, народъ, при зажженныхъ свѣчахъ, сходится у озера, слушаетъ чтеніе «Китежскаго лѣтописца», поетъ молитвы и духовные распѣвцы, молится сообща и въ одиночку, слушаетъ подземный звонъ, глядитъ въ озерную глубь; на утро умываются въ озерѣ и пьютъ воду. Въ сороковыхъ годахъ около озера были вырыты малыя пещерки, гдѣ жили люди, особо прилежные къ Китежу. «Въ простые дни,—сообщаетъ современникъ этому Мелединъ,—многіе приходятъ къ этому озеру, чтобъ послушать... разсказовъ у пустынниковъ, которые, пришедъ туда по усердію, выкапываютъ въ землѣ землянки, и подолгу живутъ тамъ, пропитываясь подаяніемъ отъ приходящихъ на молитву... Эти пустынники... приходящихъ укладываютъ на ночь ближе къ озеру и заставляютъ ихъ вслушиваться, приложивъ уши къ землѣ. Увѣряютъ, что усердныхъ берегъ этого озера ночью убаюкиваетъ, качая ихъ, какъ дѣтей въ люлькѣ, что̀, говорятъ они, усердные люди чувствуютъ сами». Это извѣстіе совершенно подтверждается современнымъ намъ извѣстіемъ. По свидѣтельству В. Г. Короленко, нѣкогда «радѣтели, труждающіеся люди, изрыли всю гору землянками и пещерками. Теперь это вывелось». Причины, отчего «это вывелось», указаны съ достаточной ясностью: «Полиція, не находя входовъ, а только отверстія «для воздуху»,—прогоняла подвижниковъ щупами и выкуривала дымомъ». Мѣстный житель, старикъ, отвѣчалъ

писателю на вопросъ: «Значитъ тутъ пещеры были?»— «И, и... Много! Только, конечно, по тайности. Потому что на ту пору уже разгонять примались. Я еще помню хорошо: гора вся была ископана. Идешь, бывало, зимнее дѣло: тянется изъ яминки паръ или, сказать, дымокъ, и иней кругомъ обтаялъ. Скажи: «Господи, Iсусе Христе Сыне Божій, помилуй насъ!» И сейчасъ изъ яминки рука за милостиной тянется.— Какъ же они туда проходили?—Да какъ проходили. Вонъ тамъ, у этого родничка береза стояла. У той березки корень былъ развилистой, такъ подъ тотъ корень на моей памяти можно было пролѣзть на корячкахъ. Это вотъ еще, лѣтъ можетъ пятокъ, объявился было одинъ. Забрался было въ гору-те. Жилъ.— Ну, и что же?—Да что! Не тѣ времена, поштенный. Озорства много стало. А ему этого не надобно. Ему нуженъ спокой. Убрался сердяга».

Полиція выкуривала (въ буквальномъ смыслѣ) пустынножителей китежскихъ: ушли пустынники изъ пещеръ, но отъ Китежа не ушли—и не ушелъ народъ: скорѣе—пришелъ.

Кто жъ они, эти люди, взыскующіе невидимаго града, эти слушающіе и ищущіе? Они растутъ въ числѣ и ширятся въ своемъ составѣ.

Въ 1843 г. Малединъ замѣчаетъ, что «п р е ж д е тутъ сходились одни старообрядцы,—теперь и п р а в о с л а в н ы е». З. Н. Гиппіусъ, бывшая на Святомъ озерѣ въ 1903 году, М. Пришвинъ, бывшій тамъ въ 1908 году, сообщаютъ уже о встрѣчахъ своихъ тамъ со всевозможными сектантами—бѣгунами, нѣтовцами, баптистами, съ толстовцами и т. д. Въ 1912 г. мнѣ пришлось въ Китежскую ночь наблюдать еще болѣе пеструю по вѣрѣ, но не по устрем-

ленію, толпу пришедшихъ на озеро. Такъ растутъ идущіе къ невидимому граду.

Гиппіусъ пишетъ о бесѣдующихъ о вѣрѣ подъ Китежемъ: «Обо всемъ, о чемъ мы думали, читали, печалились—думали и они у себя, въ лѣсу, и, можетъ быть, глубже и серьезнѣе, чѣмъ мы. Но имъ легче, ихъ много, они вмѣстѣ, а мы, немногіе, живемъ среди толпы, которая встрѣчаетъ всякую мысль о Богѣ грязной усмѣшкой или подозрѣніемъ въ ненормальности».

Приведу нѣсколько (очень мало) наблюденій Короленко, Пришвина и Гиппіусъ надъ тѣмъ, что происходитъ въ наши дни «у стѣнъ невидимаго града».

«Китежскій звонъ слышитъ. И не то что подъ Владимірскую, а безперечь, во всякое время.»

«Выйду этто на зорькѣ, на ранней на кресты невидимые помолиться, а оно и гу-у-у-дитъ и бу-у-хаетъ,—говорилъ онъ (старикъ) при мнѣ, дѣтски радостно улыбаясь» (Короленко).

«Мѣщанинъ шелъ съ моимъ спутникомъ до села и все время исповѣдовался, какъ онъ троихъ дѣтей своихъ засѣкъ, работника заморозилъ, пилъ, вовсе все забылъ—а нынче вотъ потянуло и потянуло на Святое озеро молиться, и очень онъ мучится...» (Гиппіусъ).

«Передъ березкой на колѣняхъ у самаго Свѣтлаго озера горячо молится старушка. Передъ березой. Что это значитъ? Обхожу дерево и старушку, думаю, гдѣ-нибудь на суку да виситъ же икона. Нѣтъ. Молится просто дереву.

—Бабушка,—спрашиваю ее осторожно,—развѣ можно такъ... дереву, это святая березка?

—Не березка, родимый,—отвѣчаетъ бабушка,—

не березка, а тутъ воротца. Вотъ гдѣ большой-то холмикъ, тамъ Знаменье, а тамъ вонъ Здвиженье, а тамъ Успенье...

—Бабушка, неужели тутъ, правда, воротца?

—И недалеко, родимый, всего четверти на двѣ; въ прежнія времена пахали тутъ, сказываютъ, сохами за кресты цѣплялись...

...«Умолишь угодниковъ Божіихъ, вотъ и позовутъ, и растворятся воротца, а пожалѣешь кого, опять станетъ пустымъ и дикимъ мѣстомъ» (Пришвинъ).

«На что-то мягкое, живое я наступилъ. Нагнулся и испугался: на берегу озера, подъ проливнымъ дождемъ, въ грязи лежала женщина, лицомъ къ землѣ.

—Не трогайте, не трогайте ея,—сказалъ мнѣ кто-то,—она звонъ слушаетъ» (Пришвинъ).

Что̀ это? сумасшествіе, повальное религіозное сумасшествіе или... что̀ или?

Кого надо привести на Святое озеро—психіатра или священника? Пусть первый лѣчитъ, или пусть второй доказываетъ, что никакого Китежа не было и нѣтъ, а есть православная церковь, видимая, каменная и деревянная, и пусть въ нее позоветъ. Но дѣло въ томъ, что и сектантовъ въ сумасшедшій домъ сажаютъ, и священники, призывая въ церковь, изъ силъ выбиваются, какъ тѣ же Гиппіусъ и Пришвинъ о томъ повѣствуютъ, и, конечно, по-своему правы говорящіе: лопатой не докапнёшь до крестовъ, хоть всю землю изрой, и заѣзжіе психіатры, вѣроятно, бывали, но у стѣнъ града невидимаго богомольцы растутъ: прежде были одни старообрядцы, въ 40-хъ годахъ православные пришли, а теперь и сектанты появились во множествѣ,—а каменныя церкви пустѣютъ. Мѣщанинъ, каявшійся народу и Богу

на Святомъ озерѣ, конечно, бывалъ въ церкви, исповѣдовался и пріобщался,—но вотъ затосковалъ, замучился-то только придя къ невидимымъ китежскимъ церквамъ.

Русскій народъ создалъ удивительнѣйшую въ мірѣ секту бѣгуновъ; русскій народъ недавно явилъ міру невиданный имъ образъ геніальнаго бѣгуна—Льва Толстого; русскій народъ бѣжалъ къ невидимому граду, въ церковь невидимую. Въ невидимой церкви было мѣсто Іоасафу—Гаутамѣ, царевичу Индійскому, и сѣренькому мѣщанину, и бѣглому декадентскому поэту, и миѳическому Орфею, и языческимъ сибилламъ, и покаявшимся индивидуалистамъ, въ родѣ Мережковскаго, и латинскому Виргилію,—и эту-то церковь онъ увидѣлъ въ подлинномъ градѣ Божіемъ, in Civitate Dei,—въ невидимомъ Китежѣ.

Китежъ не есть абстракція, холодная аллегорія, моральная притча. Кто т а к ъ пойметъ Китежъ, тотъ не увидитъ въ немъ ничего больше, какъ «пустое мѣсто и лѣсъ» китежскаго лѣтописца. Китежъ есть д ѣ й с т в и т е л ь н о с т ь, есть великій реализмъ вѣры, есть подлинный градъ, ибо вотъ мы видимъ у его входа тоскующаго мѣщанина, старуху, молящуюся у березки, это «что-то мягкое, живое», женщину, распростертую предъ прохожимъ, о которой сказали: «не трогайте ея, она звонъ слушаетъ!» Въ наивныхъ и почти смѣшныхъ словахъ старушки, полагающей что «воротца» въ Китежъ недалеко: «всего четверти на двѣ», есть подлинная и горящая ярко правда: кто т а к ъ стучитъ, тому отворятъ,—отворятъ и тѣ ворота невидимаго града, за которыми «благоутишнсе пристанище», по словамъ китежскаго лѣтописца, ибо къ такимъ несомнѣнно—и къ нимъ одним

обращены слова Христа: «толцыте, и отверзится вамъ...»

И путь, указываемый народомъ къ несомнѣнному Китежу, также религіозно-несомнѣненъ: ибо это есть путь величайшаго подвига, трудъ всей жизни, умное дѣланіе, опытъ мистическій. Двойственность Китежа: однимъ—Невещественный градъ, «благоутишное пристанище,» другимъ—топь, пустое мѣсто, лѣсъ,—есть истинное свидѣтельство о подлинномъ религіозномъ знаніи народа, вѣрующаго въ Китежъ. Невидимый градъ для тѣхъ, кто не требуетъ чуда, но самъ пламенѣетъ въ себѣ къ чуду; топь, пустое мѣсто—тому, кто безъ огня вѣры и религіознаго опыта хочетъ пожара вѣры—чуда. Атеистическому кощунственному требованію чуда, какъ доказательства подлиннаго бытія Божія, Божія присутствія въ мірѣ и существованія града Божія[1]),—народное религіозное сознаніе въ Китежѣ противопоставляетъ подлинный мистическій путь къ чуду.

Какъ истинный путь,—это путь уготованный всякому, хотящему итти; «тропа Батыева» умѣщаетъ вмѣстѣ идущихъ: и сектантовъ, и православныхъ, и старообрядцевъ, ибо, идущіе во имя Христово, всѣ идутъ одной тропой—религіознаго труда, опыта и пламени. Путь этотъ давно завѣщанъ и не разъ возвѣщался.

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю цѣлуй и неустанно, ненасытимо люби, все люби, ищи восторга и изступленія сего. Омочи землю сле-

---

[1]) На этомъ требованіи построено творчество Л. Андреева, безпомощно, но дерзко выражающаго здѣсь религіозную безпомощность русской атеистической интеллигенціи.

зами радости твоея и люби сіи слезы твои»—поучаетъ старецъ Зосима у Достоевскаго. И эпиграфомъ «Карамазовыхъ» беретъ Достоевскій Іоанновы слова о зернѣ пшеничномъ, долженствующемъ, чтобъ принести плодъ и не остаться одному, упасть на з е м л ю.

«Алеша стоялъ, смотрѣлъ, и вдругъ, какъ подкошенный, повергся на землю... Онъ не зналъ, для чего обнималъ ее... Онъ цѣловалъ ее плача, рыдая и обливая своими слезами»...

Не одинъ Алеша упалъ на землю, услыхавъ призывъ горній къ землѣ: ранѣе его упалъ на китежскую землю русскій народъ въ лицѣ десятковъ, сотенъ, тысячъ сходящихся къ Невидимому Граду. Глубочайшее откровеніе Достоевскаго здѣсь совпадаетъ съ вѣковымъ народнымъ миѳомышленіемъ о землѣ и слезахъ: ибо Китежъ ушелъ въ землю только до Второго Пришествія, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донынѣ сіяющими въ глуби земной, и «недалеко, всего четверти на двѣ», по словамъ старушки.

«Какъ напоишь слезами своими землю на полъаршина (вотъ онѣ, старушкины-то двѣ четверти) въ глубину, тотчасъ же о всемъ и возрадуешься. И никакой, никакой, говоритъ, горести твоей больше не будетъ, таково есть пророчество»,—говоритъ старица у Достоевскаго въ «Бѣсахъ».

Скорбь ли народной души подсказала Достоевскому эти слова?

Реальная ветхая старушка въ 1908 году повторила ихъ на реальномъ Святомъ озерѣ, на реальной Нижегородской землѣ. Правда не ушла на небо: она тутъ-же съ нами, въ нашей же землѣ; стало быть, и земля не проклята, не одною кровью залита, но и слезами изступленной любви и восторга, и освя-

щена земля, ибо и въ ней храмы, истинные, праведные, крѣпкіе.

Китежъ—не секта [1]), не отъединеніе, но съединеніе тутъ же, на землѣ. Обѣтованіе «Въ дому отца моего обители многи суть» соблюдено здѣсь, и китежскій общій путь только одинъ изъ путей многихъ въ Домъ, гдѣ и обители многи, путь намъ ближайшій, русскій и простой. Мы такъ разъединились всѣ со всѣми, каждый съ каждымъ, въ искусствѣ, въ жизни, въ религіи, въ самомъ разъединеніи, что всѣ мы нѣмѣемъ: не о чемъ говорить, другъ друга не понимаемъ. И вотъ то, что есть гдѣ-то мѣсто, гдѣ можетъ встрѣтиться и встрѣтились мѣщанинъ и Мережковскій, Толстой и Добролюбовъ, Достоевскій и русскій народъ, что оказалась одна маленькая точка—и географическая—на землѣ, гдѣ видимо небо общее, синее, простое, всѣмъ, сразу, и это небо покрываетъ не топь, не пустое мѣсто, но землю-мать, свято укрывшую святые алтари,—одно ужъ это о великой правдѣ Китежа говоритъ намъ, о пути вѣрномъ и святомъ.

---

[1]) Даже миссіонеры, бесѣдующіе съ сектантами на Свѣтломъ озерѣ, не видятъ ничего неправославнаго въ тѣхъ формахъ хожденія къ Невидимому Китежу, которыя создалъ народъ въ связи съ Сказаніемъ о Китежѣ. И, конечно, миссіонеры совершенно правы: ибо, съ точки зрѣнія православной, въ хожденіи къ невидимому граду заключено подлинно-христіанское взысканіе Бога молитвой, подвигомъ терпѣнія, воздержанія и вѣры — той самой, о которой апостолъ Павелъ сказалъ: «Вѣра есть уповаемыхъ извѣщеніе, вещей обличеніе невидимыхъ». Въ нашемъ изложеніи Сказанія о Китежѣ мы изслѣдуемъ миѳотворческое значеніе и миѳотворческую (христіански-миѳотворческую) силу Сказанія о Китежѣ. Религіозный его смыслъ и значеніе несравненно сложнѣе, чѣмъ отмѣчено нами здѣсь; изслѣдованію религіознаго смысла и значенія Китежа, въ прошломъ и настоящемъ, посвящена книга Церковь невидимаго града.» М. 1913 г.

Путь этотъ народенъ въ высочайшемъ смыслѣ слова, ибо это путь не народническій, не путь внѣшнихъ касаній интеллигента къ народу, но путь нашего и народнаго совпаденія и единства—въ исканіи Единой Реальности: Града воцарившагося Христа.

Повѣримъ тутъ свидѣтельству Мережковскаго, такъ передающаго о своихъ бесѣдахъ на Святомъ озерѣ съ «взыскующими града», уговаривавшими писателя остаться съ ними навсегда:

«Первый разъ въ жизни мы чувствовали, какъ самыя личныя, тайныя, одинокія мысли наши могли бы сдѣлаться всеобщими, всенародными.

«Съ двухъ противоположныхъ концовъ міра мы пришли къ одному и тому же. Съ какимъ безконечнымъ и безнадежнымъ усиліемъ цѣлыя поколѣнія русскихъ интеллигентовъ хотѣли соединиться съ народомъ, «шли въ народъ», но какая-то стеклянная стѣна отдѣляла ихъ отъ него... Намъ не зачѣмъ было итти къ народу: онъ самъ шелъ не къ намъ, а къ нашему... Ни онъ безъ насъ (я разумѣю «насъ», конечно, не въ смыслѣ отдѣльныхъ личностей), ни мы безъ него ничего не сдѣлаемъ. Мы—такіе же, какъ онъ, жалкія дѣти безъ матери, заблудшія овцы безъ пастыря, такіе же бездомные странники, «настоящаго града не имѣющіе, грядущаго града взыскующіе».

Первая встрѣча русскаго народа и русской интеллигенціи, встрѣча пониманія, а не вражды, совершилась на пути исканія общей и Единой Реальности.

«Казалось еще немного—и услышимъ мы всѣ сразу, какъ одинъ человѣкъ,—тихіе звоны храмовъ святого града, скользящіе по водѣ. Увидимъ въ плотномъ зеркалѣ озера вмѣсто черныхъ холмовъ—отраженіе золотыхъ главъ, чуть уловимое мерцанье тамъ, гдѣ

на воду падаетъ свѣтъ отъ свѣчей» — такъ выражаетъ это чувство религіознаго единенія у Китежа Гиппіусъ.

Другими—и столь близкими намъ словами—сознаніе этой единственности и общности пути къ невидимому граду съ силой и вмѣстѣ съ народнымъ простодушіемъ выражено въ концѣ Китежскаго Лѣтописца:

«Аще ли который человѣкъ поругаетца или посмѣется нами переданному сему писанію,—да вѣсть таковый: то не намъ поругается, но Богу и пресвятой Его Богоматери Владычицѣ нашей Богородицѣ и присно Дѣвѣ Маріи».

V.

Народная душа жаждою великаго религіознаго реализма породила глубоко-дѣйственное миѳомышленіе о невидимомъ градѣ Китежѣ. То малое, что̀ мы знаемъ о Китежѣ, и то еще болѣе малое, что̀ собрано здѣсь, свидѣтельствуетъ неложно о подлинной религіозной и миѳотворческой силѣ русскаго народа. Народъ, донынѣ растущей волной притекающій къ Китежу, не безплоденъ миѳотворчески и религіозно. Китежъ реаленъ и дѣйственъ для тѣхъ тысячъ народа, ежегодно стекающихся къ стѣнамъ града невидимаго, для тѣхъ десятковъ тысячъ, которыя несомнѣнно вѣруютъ Китежу.

Въ этомъ для всѣхъ насъ и больше всего для грядущаго русскаго художника-миѳомыслителя—неоцѣненное преимущество передъ Вагнеромъ.

Глубоко различны з д ѣ с ь пути Вагнера и русскаго миѳомыслителя-дѣлателя (ποιητής).

Величайшая святыня Вагнерова миѳотворчества—сказаніе о святомъ Граалѣ—есть только заклинаніе Вагнера: «сіе и бу́ди, бу́ди!» Этому заклинанію предшествуетъ у Вагнера—до его произнесенія въ творчествѣ,—археографія: по сказаніямъ литературнымъ, усиліемъ религіозной воли своей, возсоздаетъ онъ сказаніе религіозно-творческое; даже филологія (и иногда явно неудачная, въ родѣ знаменитыхъ толкованій псевдо-арабскаго имени Парсифаля: parséh—непорочный и fal—простецъ) нужна Вагнеру, чтобы обрѣсти утерянное, возсоздать раздробленное, возвеличить уничиженное. Отъ индивидуальнаго интуитивнаго постиженія, отъ anteciрatio миѳа въ своей душѣ — къ миѳологической литературѣ (дабы найти опору въ конкретномъ и коллективномъ), и отъ литературы, отъ историко-филологическаго изслѣдованія—къ миѳу, къ святынѣ, къ святому мѣсту—вотъ путь Вагнера.

Отъ святыни, отъ мѣста святого, донынѣ богатаго религіозной дѣйственностью—къ миѳу творческому, оплодотворяющему и спасающему искусство—вотъ путь русскаго великаго художника, который захотѣлъ бы по нему итти, ибо воистину великимъ и простымъ надо быть, чтобъ начать художническое хожденіе къ Китежу.

При всей своей религіозной цѣнности и сокровенному значенію,—легенда о св. Граалѣ нынѣ не есть религіозная реальность и дѣйствительность ни для германскаго народа, ни для З. Европы вообще. Гдѣ тѣ десятки людей, которые во имя Грааля бросаютъ удобные свои европейскіе дома и дѣла и въ исканіи его видятъ высшую отраду? Гдѣ нынѣ тоскующіе у стѣнъ Монсальвата въ реальныхъ соленыхъ слезахъ и дѣйствительной тоскѣ и скорби? Гдѣ внимающіе

въ религіозномъ восторгѣ звону Монсальватскихъ колоколовъ?

Ихъ нѣтъ. Бросаютъ удобные европейскіе и американскіе дома, чтобъ залъ Нью-Іорскаго театра или парижской Grand Opéra утонченно смѣнить на залъ Байрейта, не менѣе удобный, но болѣе изысканный. Слушаютъ звонъ хитрыхъ вагнеровскихъ колоколовъ не въ невидимомъ Градѣ, а въ невидимомъ Байрейтскомъ оркестрѣ, пишутъ статьи въ Вагнерьянскихъ журналахъ, да диссертаціи о происхожденіи легенды о св. Граалѣ защищаютъ у скучающихъ профессоровъ. На св. Грааль наводятъ бинокли (тутъ вспоминается праведное негодованіе Вагнерова друга Фр. Листа, препятствовавшаго инсценировкѣ своихъ двухъ ораторій, утверждая, что на «святыхъ нельзя наводить бинокли»), колокола Горы Спасенія слышатъ въ оркестрѣ, о Монсальватѣ г о в о р я т ъ.

Невидимыя церкви невидимаго града в и д я т ъ народнымъ видѣніемъ истины и вѣры, колокола Китежа слышатъ въ религіозномъ восторгѣ, въ Китежъ вѣруютъ, къ Китежу идутъ, босые и голодные, за десятки верстъ—вотъ разница между европейскимъ Западомъ и Востокомъ, между народной душой, спящей въ покоѣ, и народной душой, бодрствующей въ скорби и надеждѣ,—между искусствомъ Вагнера и искусствомъ русскаго грядущаго миѳомыслителя.

Миѳотворческое ея значеніе, и еще болѣе религіозное,—громадно. Нѣтъ достаточно словъ, чтобъ выразить его.

Тотъ, кто до конца пойметъ это и отъ невидимаго Китежа вѣры пойдетъ къ цвѣтущему во плоти Китежу искусства, тотъ будетъ великій художникъ-миѳотворецъ на Руси.

Рожденнаго Китежемъ художника еще нѣтъ у насъ, но какъ бы предвѣстіе предвѣстія объ этомъ рожденіи уже дано намъ—д у х о м ъ м у з ы к и, звучащимъ въ словѣ и въ звукѣ. Знаемъ уже художника, ушедшаго къ Китежу и пришедшаго оттуда съ первою китежскою вѣстью искусству,—вѣстью подлинно-благой. Говорю объ Александрѣ Добролюбовѣ.

Огромно и дѣйственно было устремленіе этого человѣка къ народной душѣ—и вмѣстѣ съ нею къ душѣ вселенской—къ послѣдней реальности. Поэтъ, нѣкогда съ величайшей надеждой привѣтствованный однимъ изъ немногихъ истинныхъ художниковъ нашихъ дней—Валеріемъ Брюсовымъ, одинъ изъ молодыхъ и подлинныхъ европейцевъ нашихъ, по словамъ европейца Мережковскаго — «крайній декадентъ не только на словахъ, но и на дѣлѣ, подражатель Бодлэра и Свинборна, отравленный всѣми ядами «искусственныхъ эдемовъ», онъ сталъ безвѣстнымъ странникомъ, искателемъ Невидимаго Града; откуда-то издалека, изъ тóлщи народной жизни и вѣры, о которой мы ничего не знаемъ, онъ выноситъ намъ свою прекрасную «Изъ книги невиди́мой», п е р в у ю книгу всей русской литературы, дошедшую до народа и принятую имъ, какъ книгу живую,—книгу, въ теченіе пяти лѣтъ раскупленную мистиками мужиками и интеллигентами у утонченнаго «Скорпіона». Стихи Добролюбова—не стихи, его отрывки—не афоризмы, его главы—не главы книги, его обращенія—не проповѣдь: что̀ же его книга? Первый, еще едва слышимый, но уже благовѣствующій лепетъ человѣка и художника, слышавшихъ Китежскій вѣчный звонъ.

«Пока погибаетъ хотя одна послѣдняя, самая

презрѣнная былинка степей, я не могу забыть: и она сестра моя. Пока все не безсмертно, я не принимаю вашего міра».—«Первая одежда твоя человѣкъ,—это плоть, весь видимый міръ. Ты самъ соткалъ ее».—«Драгоцѣнный камень скрытъ отъ всего міра».

Безумными или сверхразумными покажутся намъ слова эти (народу кажутся они поистинѣ разумными и прекрасными),—все равно: мы т а к ъ не говоримъ, не смѣемъ, не можемъ. «Изъ книги невидимой» открываетъ намъ нѣчто тотъ, кто слышалъ звонъ града невиди́маго, но не неви́димаго Китежа.

И все, что услышалъ народъ изъ нашей новой поэзіи, мистики, метафизики—это одну только вѣсть эту, данную въ духѣ музыки, изъ китежской обители.

А. Добролюбовъ т у т ъ п е р в ы й,—и, п е р в а г о, его уже заслышали умѣющіе слышать среди насъ и среди народа. Не есть-ли это предвѣстіе предвѣстія радостнаго и несомнѣннаго, что не безплодно наше чаяніе художника всенароднаго, миѳотворца, прошедшаго—по Ницше—пути «освященія и посвященія»?

Не оттого ли убѣжали отъ искусства великіе бѣгуны—Гоголь, Достоевскій, Толстой, что предпочитали невидимо и тайно итти къ Китежу безъ искусства, чѣмъ къ искусству безъ китежскихъ звоновъ? Нѣмѣли, чтобъ слышать звонъ взыскуемаго града. Добролюбовъ былъ нѣмъ, слышалъ,—и вотъ уже не смолчалъ, но, коснѣя языкомъ, въ отрывкахъ, наброскахъ, замѣткахъ, на лоскуткахъ, на ходу, на пути, кое-какъ: лишь бы сказать,—попытался сказать намъ, что́ видѣлъ, что́ слышалъ тамъ, за китежскими стѣнами,—и его, нѣмого и безсло́внаго, по сравненію съ великими говорящими Достоевскимъ и Толстымъ, услышали и повѣрили ему и свидѣтель-

ству его. Возвратъ Добролюбова къ слову, къ пѣснѣ самъ онъ объяснилъ намъ: онъ говорилъ, былъ въ искусствѣ и вотъ умолкъ, потому что не могъ уже пѣть и говорить: молчалъ; услышалъ слабый звонъ невидимаго храма—и вотъ опять поетъ, потому что теперь это уже м о ж н о и н у ж н о: «Отъ дѣтства пѣсни рождались въ сердцѣ моемъ. Когда я вступилъ на путь покаянія, нѣсколько лѣтъ удерживалъ я уста свои... Я пѣлъ все, что пѣлъ, только для самыхъ близкихъ братьевъ моихъ и для Бога, я никогда не подумалъ бы, что я напечатаю ихъ или даже запишу на бумагѣ, я н и к о г д а н е п р е д п о л а г а л ъ в о з в р а т и т ь с я к ъ п и с а н і ю[1]). Но теперь я возвращаюсь и къ книгамъ и признаю васъ, мудрецы всѣхъ временъ, священныя чистыя книги всѣхъ временъ, всѣхъ народовъ!»

Такъ говоритъ вернувшійся и обрѣтшій новый и чистый домъ бѣгунъ. Тутъ, въ этомъ возвратѣ Добролюбова, свершившемся за нѣсколько лѣтъ до ухода Толстого, кончается наше страшное разъединеніе и первый камень закладывается новаго, отчаго дома, въ который вошли бы, вернувшись, бѣгуны наши, которымъ кричали «вернитесь!», но которые не возвращались — Достоевскій, Гоголь, Толстой...

Не тогда ли повѣритъ себѣ художникъ, когда въ словахъ своихъ с а м ъ услышитъ слова и подголоски китежскихъ распѣвцевъ и пѣснопѣній, въ звукахъ своихъ—отзвоны китежскаго звона? Какъ, не повѣривъ себѣ, сдѣлаетъ, чтобъ повѣрили ему другіе, какъ обманетъ народъ? Ложью ли безрелігіознаго искусства, «заблудшаго искусства нашихъ дней», достигнетъ онъ этого?

---

1) Курсивъ А. Добролюбова.

Не случайно у большого художника, Римскаго-Корсакова, были въ творчествѣ два совпаденія съ народнымъ миѳомышленіемъ. О первомъ моментѣ совпаденія—о созданіи «Снѣгурочки» и близкаго къ ней «Садка», уже говорилось. Это былъ моментъ, когда, отнюдь не миѳотворческое само по себѣ, творчество Римскаго-Корсакова совпало во многомъ съ языческой, едва тлѣющей стихіей русскаго народнаго миѳомышленія. Вторымъ моментомъ совпаденія—было созданіе, среди стилизаторскихъ «Сказки о царѣ Салтанѣ» и «Золотого пѣтушка»—«Сказанія о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи».

Соблазнъ провести тутъ параллель съ Вагнеромъ долженъ быть опредѣленно отвергнутъ: можемъ ли мы представить себѣ Вагнера п о с л ѣ «Парсифаля», музыкально-стилизующаго какую-нибудь сказку братьевъ Гриммовъ? Римскій-Корсаковъ п о с л ѣ «Китежа» создалъ «Золотого пѣтушка». Въ то время какъ Вагнеръ есть всегда заклинатель (языческими или христіанскими заклятіями) обуревающей его стихіи музыки, Римскій-Корсаковъ есть искусный—и въ своемъ искусствѣ пріемлемый—звѣздочетъ-хитродѣй, матеріаломъ замысловатыхъ своихъ хитродѣйствъ избирающій нужное ему количество водной стихіи, нисколько не страшное,—музыки. Художническое устремленіе, и вмѣстѣ жизненное, у Вагнера одно: укрощеніе угрожающей ему стихіи заклятіемъ искусства; художническое, и только художническое, устремленіе Римскаго-Корсакова—держаться какъ можно далѣе всяческихъ заклятій и въ области привычнаго создавать привычно-прекрасное или хорошее. Къ «Граалю» Вагнеръ подходилъ трудомъ всей жизни, а потомъ уже художническимъ мастерствомъ тоже всей жизни; къ «Китежу» Римскій-Корсаковъ

подходилъ только мастерствомъ, пріобрѣтеннымъ къ старости, но тѣмъ важнѣй для насъ «Китежъ» Корсакова, какъ симптомъ: Римскій-Корсаковъ не могъ пройти мимо «Китежа». Пусть онъ только блестящій фольклористъ въ музыкѣ, но самый этотъ музыкальный фольклоризмъ, исчерпавъ себя до конца въ языческой стихіи народнаго творчества[1]), логически пришелъ къ христіанской. Художническая, хотя и узко понятая, но и въ узости своей неизбѣжная потребность совпала здѣсь съ потребностью общею, уже не звѣздочетской, а самой насущной,—съ той, которой послужилъ А. Добролюбовъ. Въ творчествѣ Римскаго-Корсакова Китежъ—эпизодъ, но этотъ эпизодъ былъ внутренне неизбѣженъ. Замѣчательнѣй всего, что Китежъ былъ воспринятъ Римскимъ-Корсаковымъ очень близко къ народному пониманію основныхъ китежскихъ устремленій, поскольку они проявлены во-внѣ и доступны обычному познанію,—воспринятъ не религіозно, а только художнически-правдиво.

Китежанинъ Добролюбовъ не хочетъ безсмертія, если не безсмертна сестра - травка и сестрица былинка, «посломъ отъ медвѣдя» пришелъ онъ, потому что воистину «хочетъ онъ примириться съ человѣкомъ», и единая изъ вѣстей, заслышанныхъ Добролюбовымъ въ «Китежѣ», есть напоминаніе о томъ, что Христосъ послалъ благовѣстниковъ благовѣствовать евангеліе не людямъ однимъ, но «всей твари».

Это подлинно народное, русское, христіанское вѣрованіе какой-то художнической правдой учуялъ

---

1) «Золотой Пѣтушокъ» есть только повтореніе уже прежде даннаго въ «Снѣгурочкѣ» и «Кащеѣ», «Салтанъ»—въ «Садко» и «Снѣгурочкѣ».

вовсе нерелигіозный Римскій-Корсаковъ и преданіе о Китежѣ соединилъ со сказаніемъ о мудрой дѣвѣ Февроніи, почерпнутомъ изъ древней повѣсти. «Сказаніе» по-китежски разумно и необходимо открывается «Похвалой пустынѣ» въ видѣ оркестроваго вступленія. Единственная во всей оперной литературѣ, слѣдуетъ далѣе сцена Февроніи со звѣрями и птицами. Привѣты Февроніи и братаніе ея со всей тварью внушены Корсакову какимъ-то прорывомъ, мгновеннымъ и случайнымъ, къ народной душѣ; даже медвѣдю, посломъ отъ котораго называлъ себя братъ Александръ (Добролюбовъ), нашлось тутъ мѣсто. Заблудившійся на охотѣ княжичъ Всеволодъ спрашиваетъ Февронію, пораженный братаньемъ ея со звѣремъ:

Ты скажи-ка, красна дѣвица,—
Ходишь ли молиться въ церковь Божію?

Февронія отвѣчаетъ ему самыми китежскими словами, будто у Добролюбова подслушанными (у Безсонова ничего такого не могъ прочесть Римскій-Корсаковъ):

Нѣтъ, ходить-то мнѣ далеко, милый...
А и то: вѣдь Богъ-то не вездѣ ли?
Ты вотъ мыслишь: здѣсь пустое мѣсто,
Анъ же нѣтъ—великая здѣсь церковь,—
Оглянися умными очами.

(благоговѣйно, какъ бы видя себя въ церкви).

День и ночь у насъ служба воскресная,
Днемъ и ночью темьяны да ладаны;
Днемъ сіяетъ намъ солнышко ясное,
Ночью звѣзды, какъ свѣчки, затеплятся.
День и ночь у насъ пѣнье умильное,
Что на всѣ голоса ликованіе,—
Птицы, звѣри, дыханіе всякое
Восхваляютъ прекраснъ Господень свѣтъ.

И дальше не устоялъ звѣздочетъ-хитродѣй противъ властныхъ сѣтованій души народной, какъ-то (не знаю, какъ) и имъ разслышанной: предатель-пьянчуга Гришка Кутерьма, не смѣющій молиться строгому Судіи «всяческихъ», но въ смиренной мольбѣ приникающій къ матери-землѣ:

Ты земля, наша мати
Милосердная!
Ты прости согрѣшенье
Гришѣ бѣдному!—

не есть ли онъ тотъ же реальнѣйшій кающійся мѣщанинъ со Святого озера, о которомъ ничего не зналъ, должно быть, сухой старикъ въ застегнутомъ сюртукѣ—Римскій-Корсаковъ?

И уже подлинно-китежская необходимость, внутренняя неизбѣжность, безъ чего Китежъ—не Китежъ,—заставила все того же музыкальнаго звѣздочета ввести въ «Сказаніе» сцену «Хожденія въ невидимый градъ»: на узкую и вѣрную «тропу Батыеву» призываетъ Февронію Алконостъ, райская птица:

Укрѣпись надеждою,
Вѣрой несомнѣнною:
Все забудется,
Время кончится!

Всю жизнь придумывалъ звѣздочетъ хитрыя музыкальныя кудесничества и сладкія дѣйства, четырнадцать разъ являлся въ своихъ операхъ подъ разными масками и мантіями, но вотъ въ одной, предпослѣдней, противъ воли своей, заговорилъ объ иномъ и,—какъ ни мало сказалъ,—сказалъ все-таки такъ, какъ никто д о него не говорилъ въ русской сценической музыкѣ. «Китежъ»—едва ли не наименѣе популярная изъ оперъ популярнаго композитора, но послѣ «Китежа» уже явно обречены на сверженіе всѣ

глиняные кумиры «Демоновъ» и «Онѣгиныхъ». Непривычнымъ языкомъ, глухо, поневолѣ,—какъ пророчество ветхозавѣтнаго Валаама, противъ воли благословившаго то, чему не желалъ благословенія,—слово о святомъ въ грѣшномъ русскомъ лицедѣйствѣ произнесено,—и нужно намъ ждать, чтобъ не косноязычный Валаамъ, противъ воли произнесшій его, но истинный пророкъ, для него, ради него и во имя его пришедшій, произнесъ его, не коснѣя языкомъ, но во исполненіе повелѣнія:

Глаголомъ жги сердца людей.

Рихарду Вагнеру отъ созданія искусства, во многомъ миѳотворческаго, нужно было итти къ пробужденію дѣйственнаго источника вѣры и религіи. Этого не случилось, и не могло случиться: религія первична предъ искусствомъ, и искусство—лишь радуга, возникающая надъ водами религіи, и въ этомъ смыслѣ всякій художникъ не водный богъ, возникшій изъ водной стихіи-религіи, но—по словамъ Вл. Соловьева—лишь «отрѣзокъ настоящей неподдѣльной радуги» (письмо къ Фету).

Вагнеръ взялъ на себя иго непосильное, и мы знаемъ этапы его склоненія и усталости подъ этимъ игомъ, но усталость эта не отъ собственной его слабости, а отъ непомѣрности поднятаго на себя бремени, поэтому прекрасна и самая его усталость, и тѣмъ болѣе прекрасны этапы его бодрости и восхожденія.

Русскому грядущему художнику не нужно поднимать столь тяжкаго бремени: ему отъ дѣйственнаго источника вѣры и религіи нужно итти къ созданію искусства, отъ чистыхъ водъ—къ лучезарному мосту радуги, соединяющей небо и землю; ему не придется, какъ Вагнеру, быть великолѣпнымъ и возвѣщающимъ грядущую радость «отрѣзкомъ ра-

дуги», возникшей изъ невѣдомыхъ водъ. Его путь легче, потому что путь Вагнера былъ труднѣй; но труденъ и его путь: тихія воды, дающія радугу,— для художниковъ нашихъ дней, какъ и для всѣхъ насъ —«чистый ключъ» свѣтлаго вертограда, но «ключъ запечатлѣнный». Подвигомъ вѣры, жизни и творчества снимаются съ него печати. «Очищеніе и посвященіе» повелѣваетъ художнику Ницше.

Радуга современнаго искусства уже не обманываетъ насъ и никогда не обманетъ народъ: пиротехническимъ мостомъ представляется она намъ, блещущимъ всѣми огнями пиротехническихъ, фейерверочныхъ совершенствъ, но не говоритъ она намъ ни о какихъ надеждахъ—лишь объ успѣхахъ химическихъ лабораторій современнаго искусства. Радугу, возникшую изъ чистыхъ водъ вертограднаго ключа, нынѣ еще запечатлѣннаго, обѣщаетъ намъ искусство подвига, вѣры и жизни. Съ вѣстью о такомъ искусствѣ, приходитъ въ Россію Вагнеръ, хотя вагнеровское искусство въ цѣломъ—еще не до конца такое искусство.

Вагнеръ никогда не пользовался въ Россіи такимъ вниманіемъ и изученіемъ, какъ нынѣ, и это вниманіе и изученіе отлично отъ того вниманія и изученія, съ которымъ начинаютъ теперь относиться, напр., къ Баху. Не музыкантъ только, хотя бы и великій, не поэтъ, хотя бы и замѣчательный, не мыслитель, хотя бы и значительный, привлекаютъ въ Вагнерѣ, но Вагнеръ, какъ явленіе, а явленіе Вагнера—явленіе художника-миѳомыслителя.

Русское искусство безсознательно жаждетъ той правды возрожденнаго миѳа, правды искусства символическаго, миѳотворческаго и религіознаго одновременно,—въ которомъ весь подлинный Вагнеръ.

Растетъ наша религіозная жажда и когда мы пьемъ изъ чаши искусства, мы хотимъ изъ этой чудесной и прекрасной чаши пить ту воду, которая утоляла бы нашу единую жажду—религіозную жажду. Этой жаждой жаждемъ мы такъ же, какъ и народъ, и онъ еще сильнѣе насъ. Эту жажду или утоляютъ, или она изсушаетъ жаждущаго. Вагнеръ указалъ искусству путь къ источнику, утоляющему эту жажду. Что путь его правъ предъ религіей — мы видимъ изъ дѣйственной религіозной силы миѳомышленія народнаго (такова религіозная сила миѳомышленія о Китежѣ); что путь его правъ предъ искусствомъ—свидѣтельствуютъ о томъ все прошлое нашего и западнаго народнаго искусства и само искусство Вагнера. По этому пути христіанскаго миѳотворчества пришелъ Вагнеръ въ Россію, и на этомъ пути должна встрѣтить его Россія съ радостью и признаніемъ, ибо это и нашъ исконный народный и религіозный путь—путь къ невидимому граду.

Весь Вагнеръ—«Memento mori!» современному искусству. Нигдѣ такъ не слышно это праведное «Memento», какъ въ Россіи, потому что нигдѣ не было столь великихъ бѣгуновъ отъ современнаго искусства, какъ въ Россіи: бѣжали у насъ Гоголь, Достоевскій, Левъ Толстой, «скрывался и таилъ» Тютчевъ, бредилъ послѣднимъ поэтомъ Баратынскій, возвѣщалъ о концѣ литературы Мережковскій, ушелъ А. Добролюбовъ, облекается въ гносеологическую броню и сжимаетъ себя въ методологическіе тиски Андрей Бѣлый—и у всѣхъ, большихъ и малыхъ, одно «потому что»: потому что слышатъ это праведное «Memento!» и лучше имъ молчать, онѣмѣть, «таить и скрываться», чѣмъ быть радугой, не изъ чистыхъ водъ ключа вертограднаго возсіявшей.

Вагнеръ приходитъ въ Россію не съ однимъ «Memento» о смерти,—но и съ благовѣствующимъ «memento» о жизни: Memento vivere! И это memento слышимъ мы, потому что ждали его и чаяли, и у всѣхъ опять общее—въ послѣднемъ и святомъ—«потому что»: потому что праведнаго искусства хотѣлъ Гоголь, потому что звуки всенародныхъ хоровъ утаены въ индивидуалистической глуби тютчевской лирики, потому что національными трагедіями являются нестройные романы Достоевскаго, потому что о поэтѣ слышимомъ и судимомъ всенародно «на играхъ Олимпійскихъ» тосковалъ Баратынскій («но нашей мысли торжищъ нѣтъ, но нашей мысли нѣтъ форума!»), потому что во имя искусства народнаго и религіознаго косноязычно и упрощенно отвергалъ Л. Толстой Шекспира и съ нимъ все искусство нашихъ дней, потому что искусства Китежа искалъ А. Добролюбовъ, потому что о теургіи писалъ Андрей Бѣлый.

Вагнеръ говоритъ о болѣзни смертельной нашего искусства, но слово его мы услышимъ, ибо и сами, не произнося, шептали его про себя, и болѣзнь эта, вѣримъ, «не будетъ къ смерти». Всѣ мы больны—отъ Мережковскаго до семеновскаго мѣщанина, но лишь ту болѣзнь найдетъ Врачъ смертельной, когда не замѣчаютъ и не хотятъ до конца замѣчать сами болящіе, что они—на ложѣ смерти.

Искусство — радуга надъ силоамскими водами религіи: исцѣленіе наше тамъ, еще издали только видимъ мы исцѣляющія воды, еще не вошли въ нихъ, не омылись ими,—но уже видимъ восходящую радугу надъ ними, видимъ—и надѣемся.

Ницше сказалъ про Байретъ, а мы повторимъ то же про ожидаемое искусство художника «чистаго» и «посвященнаго»:

«Для насъ Байретъ имѣетъ значеніе утренней молитвы въ день битвы».

Эта битва—за послѣднія религіозныя цѣнности, но начало этой битвы—борьба за искусство религіозное и всенародное—миѳотворческое: ибо р а д у г у мы видимъ всегда п е р в о й, высоко надъ водами,—и ей вѣримъ, что обѣщаніе не ложно, и мы спасены.

Издательство „МУСАГЕТЪ“.

МОСКВА,

Пречистенскій бульв., д. 31, кв. 9. ▫▫ ТЕЛЕФ. 1-79-50.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Символизмъ. Книга статей. М. 1910. Ц. 3 р.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Арабески. Книга статей. М. 1911. Ц. 2 р. 50 к.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Трагедія творчества (Достоевскій и Толстой). М. 1911. Ц. 40 к.

ВОЛЬФИНГЪ. Модернизмъ и музыка. Книга статей. М. 1912. Ц. 2 р.

ЭЛЛИСЪ. Русскіе символисты (Бальмонтъ, Брюсовъ, Бѣлый). М. 1910. Ц. 2 р.

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Русская Камена. Книга статей. М. 1910. Ц. 1 р. 50 к.

СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ. Рихардъ Вагнеръ и Россія. М. 1913. Ц. 50 к.

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ. Нибелунги. Вступит. статья **Макса Цепкера.** Переводъ **С. Шенрока.** М. 1913.

ПАУЛЬ ДЕЙССЕНЪ. Веданта и Платонъ въ свѣтѣ Кантовой философіи. Переводъ **М. Сизова.** М. 1912. Ц. 40 к.

ЖОЗЕФЪ ОРСЬЕ. Агриппа Неттесгеймскій. Переводъ подъ редакціей **Валерія Брюсова,** съ дополненіями и вступ. статьей. М. 1913.

ИППОЛИТЪ ТЭНЪ. Наполеонъ Бонапарте. Съ портретомъ. Переводъ **О. К. Синцовой.** М. 1912. Ц. 85 к.

ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ. Стихотворенія въ прозѣ. Переводъ **Эллиса.** М. 1911. Ц. 1 р.

АНТОЛОГІЯ. Собраніе стихотвореній. М. 1911. Ц. 2 р.

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Собраніе стихотвореній въ трехъ книгахъ.

Кн. I. **Стихи о Прекрасной Дамѣ.** Изд. 2-е, испр. и доп. М. 1911. Ц. 2 р.

Кн. II. **Нечаянная Радость.** Изд. 2-е. М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Кн. III. **Снѣжная Ночь.** Изд. 2-е. М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Ночные часы. Четвертый сборникъ стиховъ. М. 1911. Ц. 1 р.

ЗИНАИДА ГИППІУСЪ. Собраніе стиховъ. Книга вторая. М. 1910. Ц. 1 р.

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Апрѣль. Книга стиховъ. М. 1910. Ц. 2 р.

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Цвѣтникъ Царевны. Книга стиховъ. М. 1913. Ц. 1 р. 25 к.

ЭЛЛИСЪ. Stigmata. Книга стиховъ. М. 1911. Ц. 2 р.

МЕЙСТЕРЪ ЭКХАРТЪ. Проповѣди и разсужденія. Переводъ и вступительная статья **М. В. Сабашниковой.** М. 1912. Ц. 3 р.

РЕЙСБРУКЪ УДИВИТЕЛЬНЫЙ. Одѣяніе духовнаго брака. Вступительная статья **М. Метерлинка.** Переводъ М. Сизова. М. 1910. Ц. 2 р.

ГЕРАКЛИТЪ ЕФЕССКІЙ. Фрагменты. Переводъ **В. Ниландера.** М. 1911. Ц. 1 р.

ЦВѢТОЧКИ св. Франциска Ассизскаго. Вступит. статья **С. Н. Дурылина.** Переводъ **А. П. Печковскаго.** М. 1913. Ц. 75 к.

Цѣна 50 коп.

т-во скоропеч. А. А. Левенсонъ. Москва.